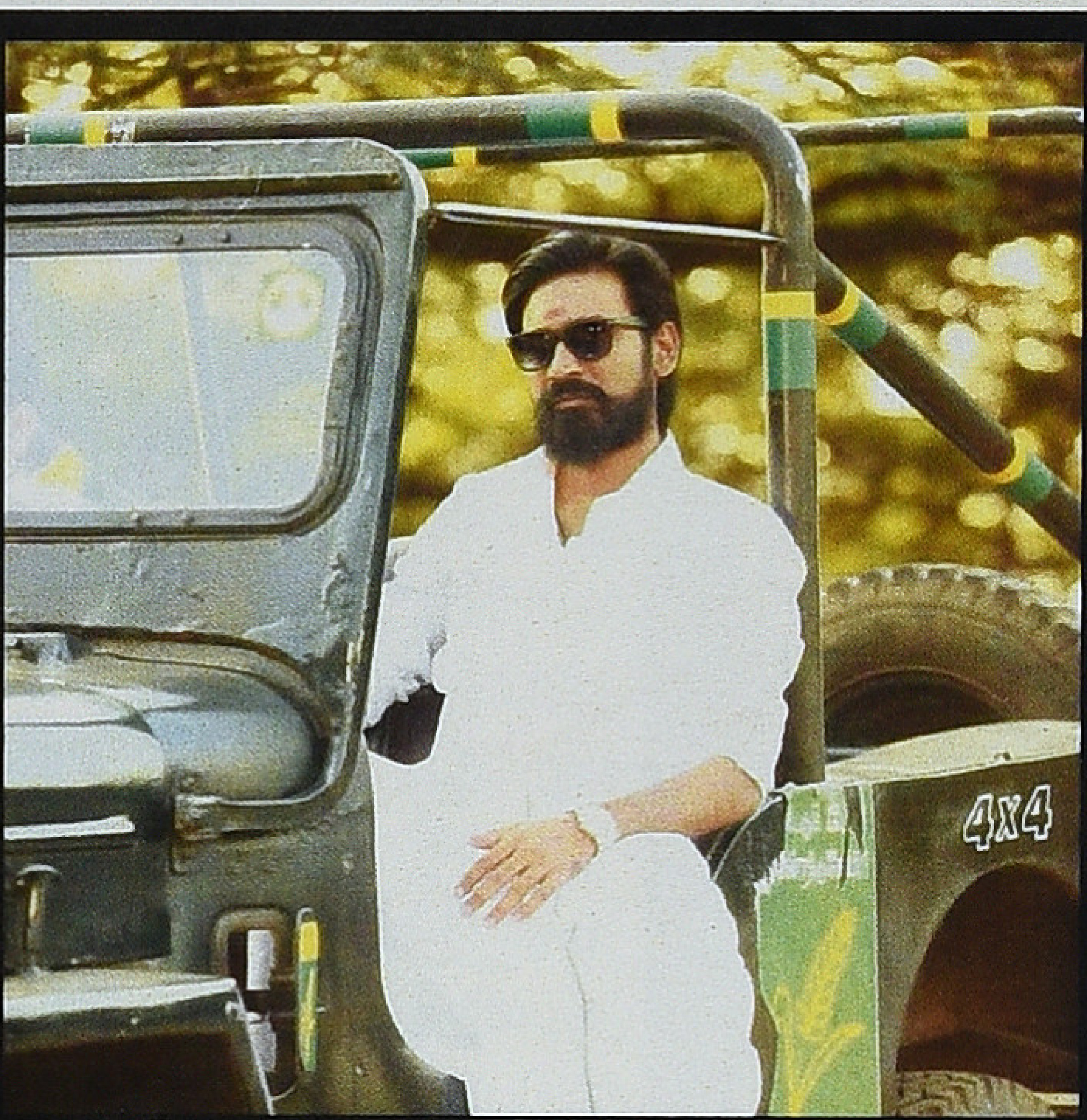
காட்சிப் பிழை

தமிழ் திரைப்பட ஆய்விதழ்

Tamil Film Journal

நவம்பர் 2016 | மலர் 3 | இதழ் 04 | ரூ.30

November 2016 | Volume 3 | Issue 04 | Rs.30



- ராஜன் குறை
- மோனிகா
- விலாசினி
- சுரேஷ் கண்ணன்
- விஜிதரன்
- லேகா இராமசுப்பிரமணியன்
- முரளி கண்ணன்
- அப்பணசாமி
- கருந்தேள் ராஜேஷ்
- கலாப்ரியா
- பா. ஜீவசுந்தரி

புத்தகங்கள் அச்சிட அற்புதத் தீர்வு

அதிகபட்ச தரத்தில் மிகக்குறைந்த செலவில் புத்தகங்கள்
அச்சிடுவதற்கு ப்ரிண்ட் ஆன் டிமாண்ட்

PRINT ON DEMAND

முறை ஒரு வரப்பிரசாதமாகும் ப்ரிண்ட் ஆன் டிமாண்ட்
முறையில் நேர்த்தியான தாள், அச்சு மற்றும்
பைண்டிங்குடன் மிகக்குறைந்த விலையில் தரமாக
அச்சிட்டுத்தருவதற்கு நாங்கள் தயாராக இருக்கிறோம்.

REAL IMPACT SOLUTIONS, CHENNAI

தொடர்பு கொள்ள

98412 93503

காட்சிப் பிழை

தமிழ் திரைப்பட ஆய்விதழ் | மலர் 3 இதழ் 04 | நவம்பர் 2016

ஆசிரியர்

வீ.எம்.எஸ். சுபகுணராஜன்

இணையாசிரியர்கள்

ஸ்ரீகுமார்
வேணு மணி

ஆசிரியர் குழு

ராஜன் குறை
சுந்தர் காளி
இரா.ப்ரபாகர்
ராமாநுஜம்
மதுரை பாபு
முகமது சஃபி
சேரலாதன்
மோனிகா

வடிவமைப்பு

ரவீந்திரன் க.
90250 44447

முகவரி

காட்சிப்பிழை
12, கிழக்கு அபிராமபுரம் மூன்றாவது தெரு, மைலாப்பூர், சென்னை-600 004.
மின்னஞ்சல்: kaatchippizhai@gmail.com
இணையதளம்: www.kaatchippizhai.com

Printed @

REAL IMPACT SOLUTIONS
Mylapore, Chennai - 600 004

தொடர்புக்கு:

72990 12015
96772 47460

தலையங்கம்....

சினிமாவை குறித்த விவாதங்களை சினிமா குறித்த விவாதங்களாக மட்டும் பார்க்க வேண்டிய தேவை இல்லை. "ரெமோ" திரைப் படம் திடீரென்று அனைவராலும் கண்டிக்கப்பட்டதற்கு, அந்த திரைப்படம் மட்டுமே காரணம் என்று சொல்லமுடியாது. சமூகத்தில் பெண்களுக்கு எதிரான வன்முறை பொதுவெளியில் அதிகரித்து வருகிறது. காதலிக்க மறுக்கும் பெண்களை தாக்குவது, கொல்வது போன்றவை நிகழும்போது ஒரு தலை காதல் வன்முறையாக மாறுவது குறித்த விழிப்புணர்வு அதிகமாகிறது.

பொதுவாக ஆண்களே பெண்களிடம் விருப்பத்தை தெரி விக்க வேண்டும் என்ற விதியும் இருப்பதால், பெண்களிடம் எப்படியாவது ஒப்புதல் பெறவேண்டும் என்ற பதட்டம், "துரத்தி துரத்தி" காதலிக்கும் நிலையை சமூகத்தில் உருவாக்குகிறது. பொதுவாக யாரிடமாவது முறையிட்டு இவ்விதமாக துரத்து பவர்களை "சரி" செய்வது பெண்களுக்கு அவசியமாகிறது. சமூகத்தில் மிகப்பரவலாக நிகழும் இந்த செயல்பாடு சினிமாவிலும் பிரதிபலிப்பது இயல்புதான். இத்துடன் பொதுவாக ஜாதி ஆதிக்கத்தை எதிர்த்து செயல்படுவதாகவும் காதல் இருப்பதால் காதலை நியாயப்படுத்தியும், துரத்தியோ துரத்தாமலோ காதல் துவங்கத்தான் வேண்டும் என்ற அளவில் இவற்றை அனுமதித்தும் வந்துள்ளது தமிழ் சினிமா. ஆனால் அதுவே சமூகத்தில் வன்முறையாகவும், தாக்குதல்களாகவும் மாறும்போது சினிமாவிலும் அது போன்ற stalking எனப்படும் பெண்களை "வன்தொடர்வதற்கு" எதிராக குரல் எழுவது ஆச்சரியமில்லை. ஆனால் ஜாதியவாதிகளின், ஆணாதிக்க வாதிகளின் குரல்களும் இதனுடன் சேர்ந்து ஒலிப்பதையும் கவனமாக பார்க்கவேண்டும்.

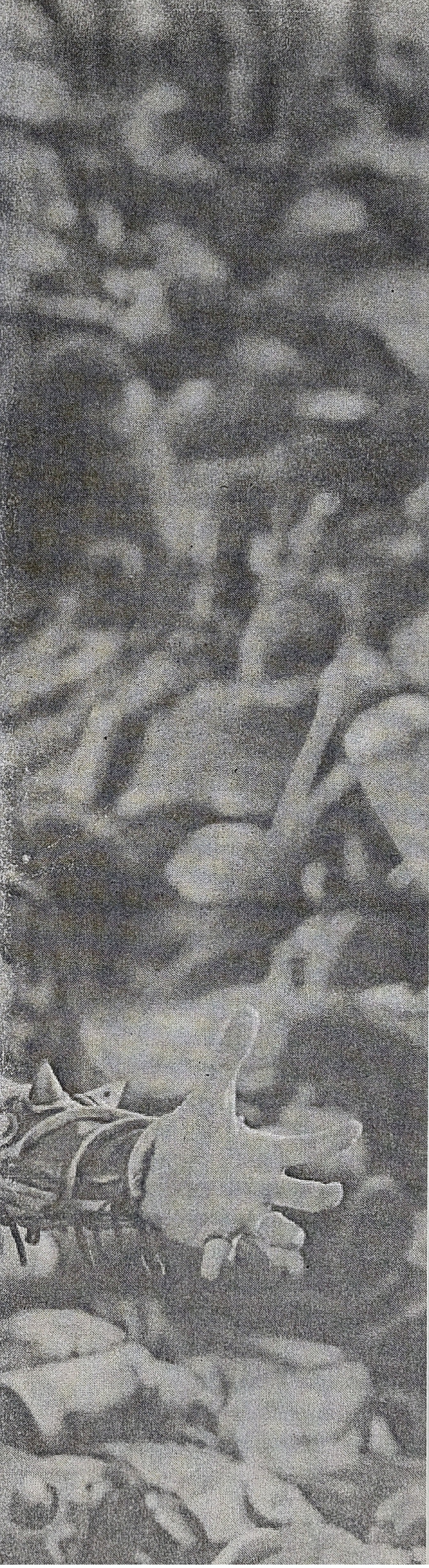
இதில் இன்னொரு சுவாரசியம் என்னவென்றால் தீபாவளிக்கு வெளிவந்த படங்களில் இரண்டு படங்களில் காதல் முக்கியத் துவம் இழந்திருப்பதுதான். காஷ்மோரா என்ற படத்தில் டூயட் காட்சிகளும் இல்லை, காதல் வருவதும் இல்லை, வெல்வதும் இல்லை. பிரம்மாண்டமான பூர்வ ஜென்ம காட்சிகளையெல்லாம் எடுத்தவர்கள் எப்படி துணிச்சலாக காதலர்கள் மறுஜென்மத்தில் இணைவது என்ற சூத்திரத்தை புறக்கணித்தார்கள் என்பது வியப்பாகத்தான் இருக்கிறது. ஒரு வகையில் காஷ்மாரோ வன்முறையாக பெண்களை காதலிப்பதை எதிர்க்கும் படமாகத்தான் இருக்கிறது.

அந்த வகையில் சமூகத்தின் குரலை தமிழ் சினிமா தொடர்ந்து தனக்குள் ஒலிக்கத்தான் செய்கிறது என்று எடுத்துக் கொள்ளலாமா?

- ஆசிரியர்

ராஜன் குறை

காஷ்மோரா, கொடி: காதலை துறக்கும் தமிழ் சினிமா



காதலும், காதல் பாடலும் இல்லாமல் தமிழ் எத்தனை தமிழ் படங்கள் வந்திருக்கும்? கதையில் முக்கியத்துவம் இருக்கிறதோ இல்லையோ, கதாநாயகன் என்று ஒருவன் இருந்தால் படத்தின் இறுதியிலோ அல்லது சில சமயம் நடுவிலோ அவன் கரம் பிடிக்க ஒரு காதலி வேண்டும். அப்படியே மிகவும் நிர்ப்பந்தமாக கதாநாயகன் காதலிக்கவே வாய்ப்பில்லை என்றால் அவனுடன் தொடர்புடைய வேறு யாராவது காதலிக்க வேண்டும்; ஒரு பாட்டைப் பாட வேண்டும். வீரபாண்டிய கட்டபொம்மன், கப்பலோட்டிய தமிழன் ஆகிய படங்களில் சிவாஜியே காதலிக்க முடியாவிட்டாலும் ஜெமினி கணேசன் அந்த தேவையை பூர்த்தி செய்தார்.

கணிசமான படங்கள் காதலையே மையமாக கொண்டவை. அதாவது காதலியின் கரம் பிடிப் பதையே முக்கிய இலட்சியமாக கதாநாயகன் கொண்ட படங்கள். உண்மையில் பெரிய அளவில் வெற்றி பெற்ற படங்கள் காதலை மையமாக கொண்டவையோ என்று என்ன இடம் இருக்கிறது. சில சமயம் காதலுறவு பிற இலட்சியங்களுடன் இணைந்து பயணிக்கும். காதலிக்கப்படும் கதாநாயகி, கதாநாயகனின் எதிரியின் மகளாக இருப்பாள். அந்த காதல் மூலமாகவே அவர் களுடைய பிற முரண்பாடுகளும் முற்றி இறுதியில் தீர்வு வரும். உதாரணமாக பாட்ஷாவில் மாணிக்கமாக மாறுவேடத்தில் இருக்கும் பாட்ஷாவை கேசவ் என்ற கேங்க்ஸ்டர்களுக்கே துரோகம் செய்யும் மோசமான கேங்க்ஸ்டரின் மகளாக வரும் நக்மா காதலிப்பதன் மூலமாகவே தந்தை, காதலன் இருவரின் சுயரூபம் வெளிப்படவும், பாட்ஷாவின் முக்கிய இலட்சியமான வில்லன் ஆண்டனியின் மரணம் சாத்தியமாகவும் காரணமாக இருப்பாள்.

காதல் கதையாடல்களின் அடிப்படை என்னவென்று பரிசீலித்தால் தர்மத்தை நிலைநாட்ட பாடுபடும் கதாநாயகனுக்கு தடைக்கல் வில்லன் என்றால் காதலிக்கும் பெண்கள் உறுதுணை மற்றும் உப இலட்சியம். ஹாலிவுட் படங்களும் இதற்கு விதிவிலக்கல்ல. ஜேம்ஸ் பாண்ட் படங்களில் அவரை காதலிக்கும் பெண்கள் இல்லாவிட்டால் சர்வதேச சதிகளுக்கும், வில்லன்களும் மட்டும் பெரிய அர்த்தம் இருந்துவிட முடியாது. இதன் அடிப்படையில் தர்மத்தை செயல்படுத்தும் கர்த்தாவாக, செயலியாக ஆணையும், அவனது தர்மத்தை ஆதரிக்கும் பத்தினியாக பெண்ணும் கட்டமைக்கப் படுவது முக்கியமானது. சில சமயம் கதாநாயகனின் துணையாக ஒரு காதலியும், வில்லன் பக்கத்திலிருந்து ஒரு தலையாக கதாநாயகனிடம்

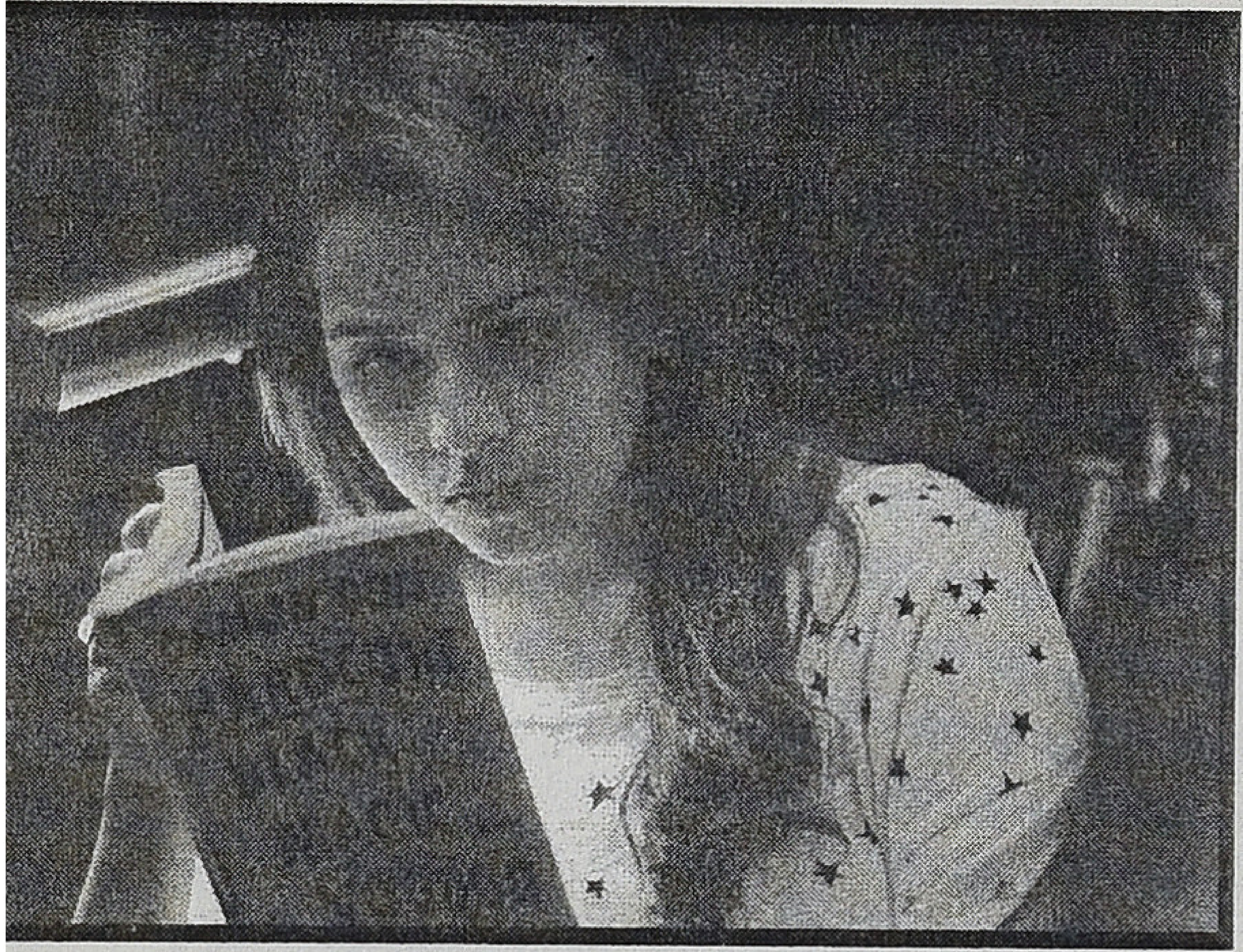
காதல் கொள்ளும் பெண்ணும் இருப்பது இன்னமும் தர்மத்தின் பக்கத்தை வலுவடைய செய்யும். மணிரத்தினத்தின் ரோஜா படத்தில் தர்மபத்தினியாக கதாநாயகனை காக்க அவன் மனைவி புராணத்தில் வரும் சாவித்திரி போல போராட, அவனை கடத்திப் போய் வைத்திருக்கும் வில்லன்களின் கூட்டத்தில் வில்லனின் சகோதரி அவன் மேல் கிட்டத் தட்ட காதல் போன்ற கருணையும், ஈடுபாடும் கொள்வாள். பல படங்களில் அது போன்ற பெண்கள் உயிர்த்தியாகமும் செய்வார் கள். அல்லது காதலை தியாகம் செய்து கதாநாயகனின் சகோதரி என்ற இடத்தை பெறுவார்கள்.

இந்த பாலியல் சார்ந்த வேலைப்பிரிவினை என்பது குடும்ப உறுவகளின் உறுதியை நிலைநாட்ட அவசியமானது என்று கருதுவதில் தவறில்லை. ஆணாதிக்க சமூகத்தில் தந்தையின் குடும்பப் பெயரையோ அல்லது பெயரையோ தன் பெயருடன் இணைத்துக் கொள்ளும்

பழக்கத்தில் இருக்கும் நாம் அந்த ஏற்பாட்டின் தீவிரத்தை உணர்வதில்லை. என்னுடைய அலுவலக ரீதியான பெயர் கூட என் தந்தையின் பெயரை உள்ளடக்கியதுதான், காரணம் பாஸ்போர்ட்டில் தந்தையின் பெயரை கொடுப்பதால் அது *surname* எனப்படும் இரண்டாவது பெயராகி விடுகிறது. அப்படி இல்லாவிட்டால் ஜாதிப்பெயர், குலப்பெயர், ஊர்ப்பெயர் எதையாவது வைத்துக்கொள்ள வேண்டும் என்ற சட்டரீதியான தேவை இருக்கிறது. உலகளாவிய அளவில் தீவிர பெண்ணிய விமர்சனத்திற்கு பிறகும் இந்த தந்தைவழி சமூக அடையாளம் என்பது இன்னமும் மிகப் பரவலாக நிலவத்தான் செய்கிறது.

நவீன சமூகத்தின் அடிப்படை முரண்களை வரிசைப்படுத்தினால் இந்த பெண்ணுரிமை மற்றும் தந்தை வழி சமூகம் என்பதும் வரும். எப்படியெனில், உரிமைகள் என்பதை தனிநபர் சார்ந்ததாக நவீன அரசியல் அமைப்பு ஏற்கிறது. ஆனால் அரசு என்பது தேசம் என்ற விரிவான மனித குழுவினை *(community)* சார்ந்துதான் உருவாகிறது. இதனால் தனி மனிதன் முற்றிலும் தனி மனிதனா அல்லது குடும்பம் மற்றும் குழுக்களின் அங்கமா என்ற கேள்வி எழுகிறது. முற்றிலும் தனி மனிதன் என்னும்போது பெண்களும் தனி மனித உரிமைகளுக்குள் வருவது தவிர்க்க முடியாத ஒன்றாகிறது. ஆண்களும், பெண்களும் தனித்தனி என்றால் குடும்பம், கூட்டுக்குடும்பம், குழுவென்ற பண்பாட்டு உருவகத்தில் அமைக்கப்படும் தேசிய சமூகம் என்பதெல்லாமே கேள்விக்குறியாகி விடும்.

மேற்சொன்ன காரணங்களின் பின்னணியில் சிந்தித்தால் வெகுஜன கதையாடல்களான சினிமாவில் தனி மனித விழைவுபூர்த்தி, சுய உறுதிப்பாடு ஆகியவற்றை வெளிப்படுத்தும் வகையில் காதல் என்பது இடம்பெறுவதும், ஆனால் படத்தில் தர்மத்தினை காக்கும் பணியினை கதாநாயகனுக்கு வழங்குவதன் மூலம், காதலையும், காதலியான கதா நாயகியையும் அதில் உள்ளடக்குவதன்



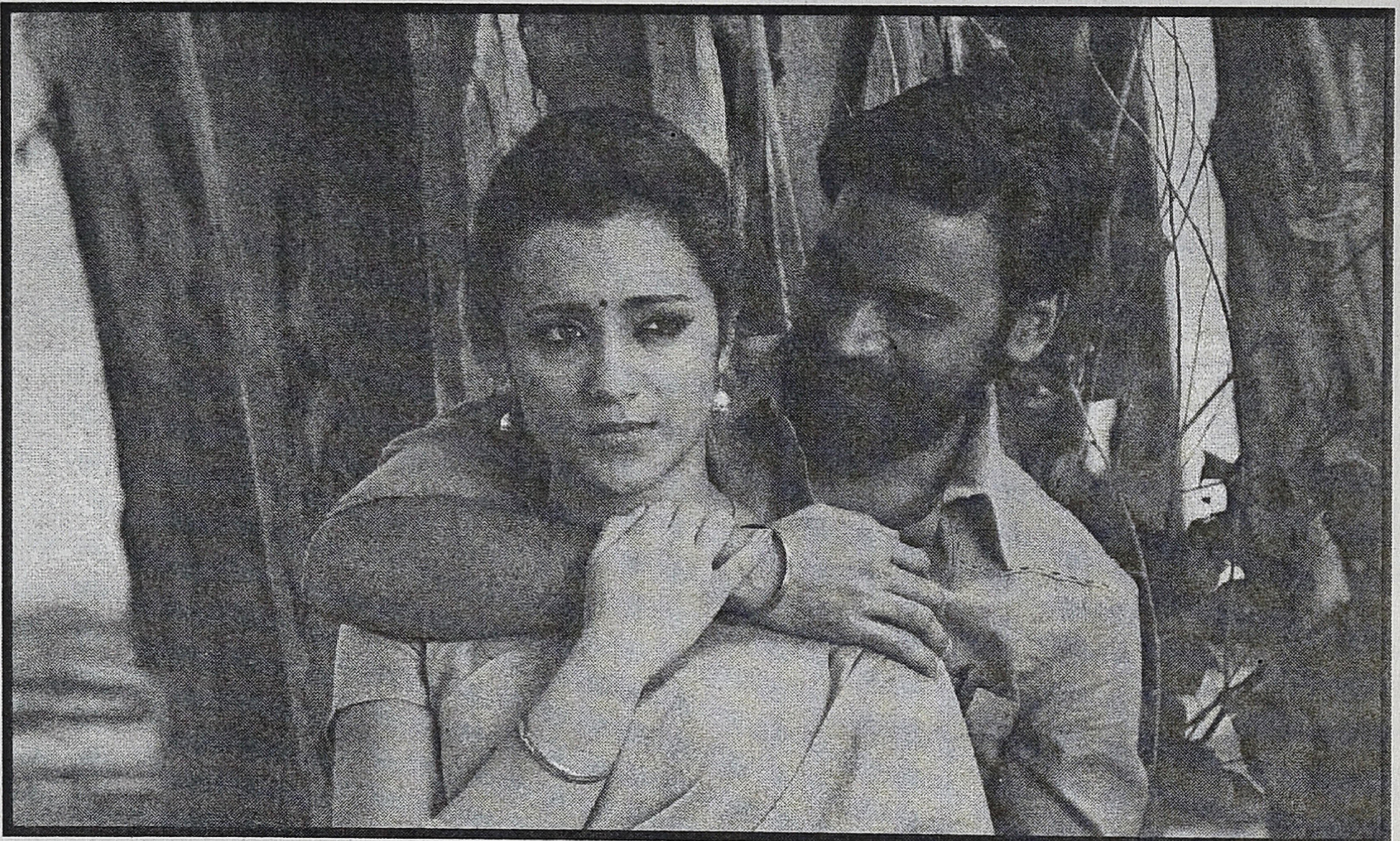
மூலம் குடும்பம் மற்றும் குழு என்ற சமூக ஏற்பாட்டினை (*family and communal basis of society*) வலுப்படுத்தவதாகவும் இருப்பதே முரண்களை சமன்செய்யும்.

ஆனால் தேசம் என்ற குழுமவாத இலட்சியத் திற்கும், அரசு என்ற நவீன ஏற்பாட்டினை ஆதரிக்கும் முக்கிய விசையான முதலீட்டிய உற்பத்தி முறைக்கும் இடையேயும் முக்கிய முரண்பாடு இருக்கிறது. முதலீடும் வர்த்தகமும் தேசம் சார்ந்த நலன்களையும், தேசம் கடந்த சர்வதேச நலன்களையும் ஒருங்கே கொண்டிருப்பதால் பணம் என்ற குறியீடு தனி நபர்களையும், அவர்கள் விழைவு பூர்த்தியையும் முன்னிறுத்தி காதலை மறுக்கும் பிற உறுதிப்பாடுகளை கையிலெடுப்பது தவிர்க்க முடியாதது. ஒரு வகையில் விசுவரூபம் திரைப்படம் தொடர்பாக எழுதும்போது குடும்ப உறவுகளில் சிக்குண்டு நாயகனுக்கு பதிலாக நிறுவன நாயகன் உருவாவதாக நண்பர் ராமானுஜம் கோட்பாட்டக்கம் செய்ததும் இதனுடன் தொடர்புடையதுதான். அவர் அரசை முன்வைத்து நிறுவன நாயகன் என்றாலும், பணம் என்ற குறியீட்டின் வசமான முதலீட்டிய நாயகன் என்றும் சொல்லலாம் என்றுதான் தோன்றுகிறது.

இந்த கட்டுரை காஷ்மோரா, கொடி என்ற இரண்டு படங்கள் குறித்த மதிப்புரை (*review*) என்ற செயல்பாட்டிற்கும், விமர்சனம் என்ற விரிவான செயல்பாட்டிற்கும் இடையில் செயல்படுவதால் உடனடியாக மனதில் வரும் எண்ணங்களையும், உதாரணங்களையுமே பதிவு செய்கிறேன். நான் மேலே சொன்ன பணம் என்ற குறியீட்டு வசமான முதலீட்டிய நாயகனை சிந்திக்கும்போது உடனடியாக நினைவிற்கு வருவது மங்காத்தா. தமிழ் சினிமாவின் முதல் காதல் மறுப்பின் தீவிர வெளிப்பாடு முழுக்க முழுக்க தார்மீகம் வழுவிய நாயகர்களை முன்னிறுத்துவதாகவும் இருந்தது என்றால் அது மங்காத்தா திரைப்படம். காதிலிக்கும் பெண்ணான திரிஷாவை நடுத்தெருவில் தள்ளிவிட்டுவிட்டு கதாநாயகன் செல்வதும். எத்தனை நாள்தான் நான் நல்லவனாகவே நடிப்பது என்று கேட்பதும், *Money, Money, Money* என்று ஆங்கிலத்தில் கூவுவதும் அந்த படத்தின் மறக்க முடியாத அம்சங்கள். இதற்கு நேர் எதிர்முனையில் யோசித்தால் மணிரத்தினத்தின் திருடா, திருடா படத்தில் கதாநாயகர்களான சில்லறை திருடர்கள் இருவருமே காதலிக்கும் பெண்ணையும், ஆயிரம் கோடி ரூபாய் பணத்தையும் ஈடாக வைத்து "நீ அந்த பெண்ணை கட்டிக்கொள், நான் பணத்தை வைத்துக்கொள்கிறேன்" என்று போட்டி போட அந்தப் பெண் கோபமடைந்து இருவரையும் அடிக்க இருவரும் ஓட அந்த பெண் துரத்த அந்த வெகுளித்தனத்தை ரசித்தபடி வில்லன் கூட்டத்தை சேர்ந்த பெண் நிற்க, அரசு அதிகாரி அவளிடம் இருக்கும் பணத்திற்கான கடவுச் சீட்டை அரசாங்க சொத்து என்று சொல்லி வாங்கிக் கொள்வதுடன் படம் முடிவடையும். அங்கே ஆயிரம் கோடி பணத்தை காதல் வெல்கிறது. ஆனால் மங்காத்தாவில் இரண்டு காவல்துறை அதிகாரிகளே திட்டமிட்டு தேசத்துரோகம் செய்து ஐநூறு கோடி ரூபாய் பணத்தை, பலரை இரக்கமின்றி கொன்று, கொள்ளையடித்து பகிர்ந்துகொண்டு மகிழ்வதுடன் படம் முடிகிறது.

இந்த பின்னணியில் இப்போது காஷ் மோரா, கொடி ஆகிய படங்களை பரிசீலிப் போம்.

காஷ்மோரா



காஷ்மோராவில் மறுஜென்மம் இறந்த காலத்தையும் நிகழ்காலத்தையும் தொடர்பு படுத்துகிறது. முன்னொரு காலத்திலே ஒரு சாம்ராஜ்யத்தில் ராஜ்நாயக் என்ற படுபயங்கர வீரனான தளபதி இருக்கிறான். அவன் ஒற்றை ஆளாகவே படைகளை பந்தாடி ராஜ்யத்தை விரிவுபடுத்துகிறான். மன்னர் என்ன பரிசு வேண்டும் என்று கேட்க பெண்ணாசைகிக்க கொடூரன் ராஜ்நாயக் இளவரசியை கண்வைக்கிறான். இளவரசியோ அண்டை நாட்டு இளவரசனை காதலிக்கிறாள். ராஜ்நாயக் அண்டை நாட்டு இளவரசன், சொந்த நாட்டு இளவரசன், அரசன் எல்லோரையும் சகட்டு மேனிக்கு கொன்று குவித்து இளவரசியை பலவந்தமாக மணக்கிறான். இளவரசி முதலிரவில் அவனைக்கொல்ல, அவன் இளவரசியை கொல்ல எத்தனை ஜென்மம் எடுத்தாலும் அவனை அழிப்பேன் என்று சபதம் செய்து மரணிக்கிறாள். இது படத்தின் பிற்பாதியில் வரும் ஃபிளாஷ்பேக்.

நிகழ்காலத்தில் இளவரசி ஏழாவதோ எட்டாவதோ ஆன மறுபிறவியில் சிறு பெண்ணாக இருக்கிறாள். ஆனால் பூர்வஜென்ம நினைவும், மந்திர சக்திகளும் மிகுந்தவளாக இருக்கிறாள். அவளுக்கு உதவவும் சாமியார்கள் போன்ற ஆட்கள் இருக்கிறார்கள். கொடூரத் தளபதி ராஜ்நாயக் மறுபிறவியெல்லாம் எடுப்பதில்லை. தலைவேறு முண்டம் வேறாக மீண்டும் உயிர்பெற்று எழ விரும்பும் பேயாக இருக்கிறான். அவன் ஆன்மா அழியாமல் இருக்க அதை ஒரு இடத்தில் ஒளித்தும் வைத்திருக்கிறான்.

நிகழ்காலத்தில் காஷ்மோரா என்ற ஒரு இளைஞன் ஆவிகளை ஓட்டுபவனாக குடும்பத்துடன் பொய் பித்தாலாட்டங்கள் செய்து பிழைக்கிறான்; ஏராளமான பணம் சம்பாதிக்கிறான். அவனிடம் உதவியாளராக சேர்ந்து ஆவிகள் இல்லை என்று நிரூபிக்க ஒரு ஆராய்ச்சி மாணவி முயல்கிறாள். அவனிடம் ஒரு கொடூரமான கொலைகார மந்திரியின் நானூறு கோடி ரூபாய் பணம் மாட்டிக்கொள்ள, அவனோ ராஜ்நாயக்கின் துர் ஆவியிடம் மாட்டிக்கொள்கிறான். அதற்கு முன்னரே இளவரசி மறுஜென்ம சிறுபெண் ராஜ்நாயக்கின் துர் ஆவியை அழிக்க காஷ்மோராதான் சரியான உபகரணம் என்று முடிவு செய்கிறாள்.

இறுதியில் ஏதேதோ நடந்து கெட்ட சக்தி அழிந்து, நல்ல சக்தி ஜெயிக்கிறது. ஆனால் காஷ்மோராவின் ஏமாற்று வியாபாரம் இந்த சம்பவத்தால் கடுமையாக பிரபலமடைந்து மேலும் வலுவடைகிறது. நானூறு கோடி ரூபாய் பணமும் அவனிடமே தங்கிவிட அவன் மகிழ்ச்சியாக ஏமாற்று வேலையை தொடர்கிறான்.

இதில் என்ன சுவாரசியம் என்றால் நிகழ்கால ஏமாற்றுக்காரன் காஷ்மோரா வேடத்தை ஏற்று நடிக்கும் கார்த்திதான் முன் ஜென்மத்தில் கொடூர தளபதி, ஸ்திரீலோலன் ராஜ்நாயக். தலை வேறு, முண்டம் வேறாக திரியும் துர் ஆவியும் கார்த்திதான். முன் ஜென்ம இளவரசி நயன்தாராவின் காதலனாக ஒரே காட்சியில் வந்து பரிதாபமாக சாகும் அண்டை நாட்டு இளவரசனுக்கு மறுபிறவியோ, நயன்தாராவுடன் இணையும் வாய்ப்போ இல்லை. காஷ்மோராவிற்கும் இளவரசி மறுபிறவியான சிறுமிக்கும் ஏதோ அசரீரியாக கனவில் பேசுவதை தவிர ஒட்டும் இல்லை உறவும் இல்லை. இரண்டாவது கதாநாயகி போல வரும் நிகழ்கால ஆராய்ச்சி மாணவிக்கும் (நடிகை திவ்யா) காஷ்மோராவிற்கும் இடையில் காதலெல்லாம் எதுவும் இல்லை. இதே போன்ற கதைகளான பழைய நெஞ்சம் மறப்பதில்லை, தேவதை, தெலுங்கு/ தமிழ் மகதீரா எல்லாவற்றிலும் முன் ஜென்மத்தில் இணையாமல் துர்மரணம் அடையும் காதலர்கள் மறு ஜென்மத்தில் இணைவதே கதை. ஆனால் காஷ்மோராவில் யாரும் யாருடனும் இணைவதில்லை. படத்தில் டூயட் என்ற காதல் பாடலும் இல்லை.

சாதாரணமாக பெரும் வீரனாக இருப்பவன், பெரும் படையினை தனியாக எதிர்த்து போரிடுபவன் தர்ம பலம் கொண்டவனாக இருப்பான். தர்மமே அவன் தலை காக்கும். ஆனால் தளபதி ராஜ்நாயக் மண்ணாசையும், பெண்ணாசையும் கொண்ட கொடூரனாக இருக்கிறான். முன் பிறவியில் அதிகாரம் மிருக பலம் கொண்ட படைத்தளபதியிடம் இருக்கிறது. நிகழ்காலத்தில் ஏய்த்துப்பிழைப்பவனிடம் இருக்கிறது. ஏய்த்துப் பிழைப்பவன் முன் ஜென்ம தூய சக்திகள் துணையுடன் முன் ஜென்ம துர் ஆவியையும் அழித்து வெற்றி கரமாக தன்னுடைய ஏமாற்று வேலையை தொடர்கிறான். நானூறு கோடி ரூபாய் பணத்தையும் சுருட்டி விடுகிறான். அதாவது காதல், வீரம் எல்லாமே பணமாகவும், ஏமாற்று வேலையாகவும் மாறிவிட்டது என்றுதான் புரிந்துகொள்ள முடிகிறது. என்ன இடையில் கொஞ்ச நேரம் போலி பேயோட்டிகள் நிஜ பேயிடம் மாட்டிக்கொண்டு திண்டாடுவது சிரிப்பாக இருக்கிறது. காதல், தர்மம் போன்றவற்றிற்கெல்லாம் படத்தில் வேலையில்லை.

கொடி

தனுஷ் இரட்டை வேடத்தில் முதல் முறையாக நடித்த படம் விரிவாக விமர்சிக்க பல அம்சங்களை கொண்டிருந்தாலும், சுருக்கமாக இந்த படத்திலும் காதலுக்கு என்ன நடக்கிறது என்பதை கவனிப்போம்.

மொத்தமாக கொடி படத்தில் பாதரசத்தை பயன்படுத்தும் ஒரு தொழிற்சாலைதான் பிரச்சினை. இரட்டை தனுஷின் தந்தை இந்த தொழிற்சாலைக்கு எதிரான போராட்டத்தில் தன்னை எரியூட்டிக்கொள்வதால் தொழிற்சாலை பூட்டப்படுகிறது. ஆனால், பாதரசக் கழிவுகள் அகற்றப்படுவதில்லை என்பதால் தொடர்ந்து கடுமையான விளைவுகளை அந்த பிரதேசத்திலுள்ள மலையின மக்களுக்கு ஏற்படுத்துகிறது. இறுதியில் அந்த கழிவுகள் அகற்றப்பட்டு ஓரளவு தர்மம் வெல்கிறது என்ற அளவில் கொடி தர்மத்தை காக்கிறது.

கொடி என்ற பெயரைக்கொண்ட தனுஷ் பிறந்தது முதலே அரசியலுக்கு நேர்ந்துவிடப்படுகிறார். அவரது இரட்டைச் சகோதரன் கல்லூரி ஆசிரியராக இருக்கிறார். கொடி போலவே சிறுவயதிலேயே அரசியலுக்கு நேர்ந்துவிடப்படுபவர் தீப்பொறி ரத்னா (திரிஷா). ஆனால் கொடியும், ரத்னாவும் எதிரிக் கட்சிகளில் வளர்கிறார்கள். இவர்களது

பள்ளிப்பருவ மோதல்கள் மெள்ள மெள்ள காதலாகிவிடுகிறது. தனிப்பட்ட காதல் வேறு, பொதுவாழ்க்கை கட்சி சார்புகள் வேறு என்று முடிவு செய்து காதலிக்கிறார்கள். ஆனால் இருவரும் கட்சியில் வளர வளர அரசியலுக்காக காதலுக்கு துரோகம் செய்கிறார் திரிஷா. அரசியல் வளர்ச்சிக்காக எதை வேண்டுமானால் பலிகொடுக்குமளவு பதிவி மோகம் பிடித்தவராக இருக்கிறார். படத்தில் டூயட் பாடலும், காதல் காட்சி களும் இருந்தாலும் காதல் அரசியலுக்கு பலியாகிவிடுகிறது.

இதில் என்ன வியப்பென்றால், கல்லூரி பேராசிரியரான தனுஷிற்கும், இன்னொரு குரும்புக்கார முட்டை விற்கும் பெண்ணிற்கும் வழமையான குரும்பு கொப்புளிக்கும் காதல் மலர்கிறது. எந்த காரணத்திலோ படத்தின் இறுதியில் அந்த காதலும் நிறைவேறுவதாக காட்டப்படாமல் அந்தரத்தில் விடப்படுகிறது. உண்மையில் படத்தின் மிகப்புதிரான சுவாரசியமான அம்சம் இதுதான். அரசியல் என்பது குயுக்தியும், குறுக்கு வழிகளும், சமரசங்களும், கள்ளப்பணமும் நிறைந்தது, அதில் தர்மத்திற்கும் இடமில்லை, காதலுக்கும் இடமில்லை என்பதாலேயே இரண்டாவது காதலும் படத்தில் நிறைவு காணாமலேயே விடப்படுவதாக தோன்றுகிறது.

காதலை துறக்கும் தமிழ் சினிமா

காஷ்மோரா, கொடி ஆகிய இரண்டுமே வெகுமக்களை கவரும் விதத்தில் பல்வேறு நகைச்சுவை, சண்டைக்காட்சிகள், பாடல் நடன காட்சிகள் ஆகிய அம்சங்களுடன் எடுக்கப்பட்டுள்ளவை. முக்கியமான இரண்டாம் நிலை கதாநாயகர்கள் நடித்துள்ள தீபாவளி படங்கள். இரண்டு படங்களிலுமே நாயகர்கள் காதலியின் கரம் பற்றுவதில்லை என்பதுடன், அவ்வாறு நடக்காதது ஒரு சோகமாகவும் பதிவாகவில்லை. இரண்டிலுமே அரசியல், ஏமாற்று வேலை, பணபலம் ஆகியவை முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன.

இதை ஒரு மாற்றமென்று கணித்தால் எப்படி புரிந்துகொள்வது என்பதே நமக்கு முன்னால் உள்ள கேள்வி. காதல் என்பது சுய உறுதிப்பாட்டிற்கான முக்கிய அம்சம் இல்லை என்றாகிவிட்டால், கதையாடலின் மைய நோக்கமாகிய சுய உறுதிப்பாடு எதை சார்ந்து நிற்கும்? தர்மம், குழு நலன் சார்ந்த விழுமியங்கள் ஆகியவை காதலுக்கு மாற்றாக நின்றால் காதல் என்பது தியாகமாகத்தானே மாறும்? கல்கியின் தியாக பூமி கணவன், மனைவி இருவரும் தனித்தனியாக சிறைப்பட்டு தேசத்தியாகிகளாக ஒன்றினைவதை நினைத்துப்பார்த்தால் அவ்விதமான தியாகபூர்வமான ஒன்றினைவும் நிகழாவிட்டால் கதையாடலின் சுய உறுதிப் பாடு எதைத்தான் சொல்கிறது?

ஒருவேளை மக்கள் இலட்சியம், தர்மம், தியாகம், காதல் போன்ற லாலிபப் மனோ பாவத்திலிருந்து விடுபட்டு அதிகாரத்தின் குரூர வெளிப்பாடுகளை எதிர்கொள்ள தயாராகிவிட்டார்கள் என்று எடுத்துக் கொள்ளலாமா? சூது கவ்வும் போன்ற மல்டிப்ளெக்ஸ் சினிமா செய்வதை வெகுமக்கள் சினிமாவே செய்ய முன்வந்து விட்டதாக கொள்ளலாமா?

இந்த இரண்டு சினிமாக்களும் இனிவரும் நாட்களில் எதிர்கொள்ளப்போகும் விமர் சனங்களும், இவற்றின் வணிக ரீதியான வெற்றியின் பரிமாணங்களும் மாரிவரும் சமூக மனநிலையை குறித்து நம்க்கு சில செய்திகளை சொல்லப்போகின்றன என்பதில் எனக்கு ஐயமில்லை.

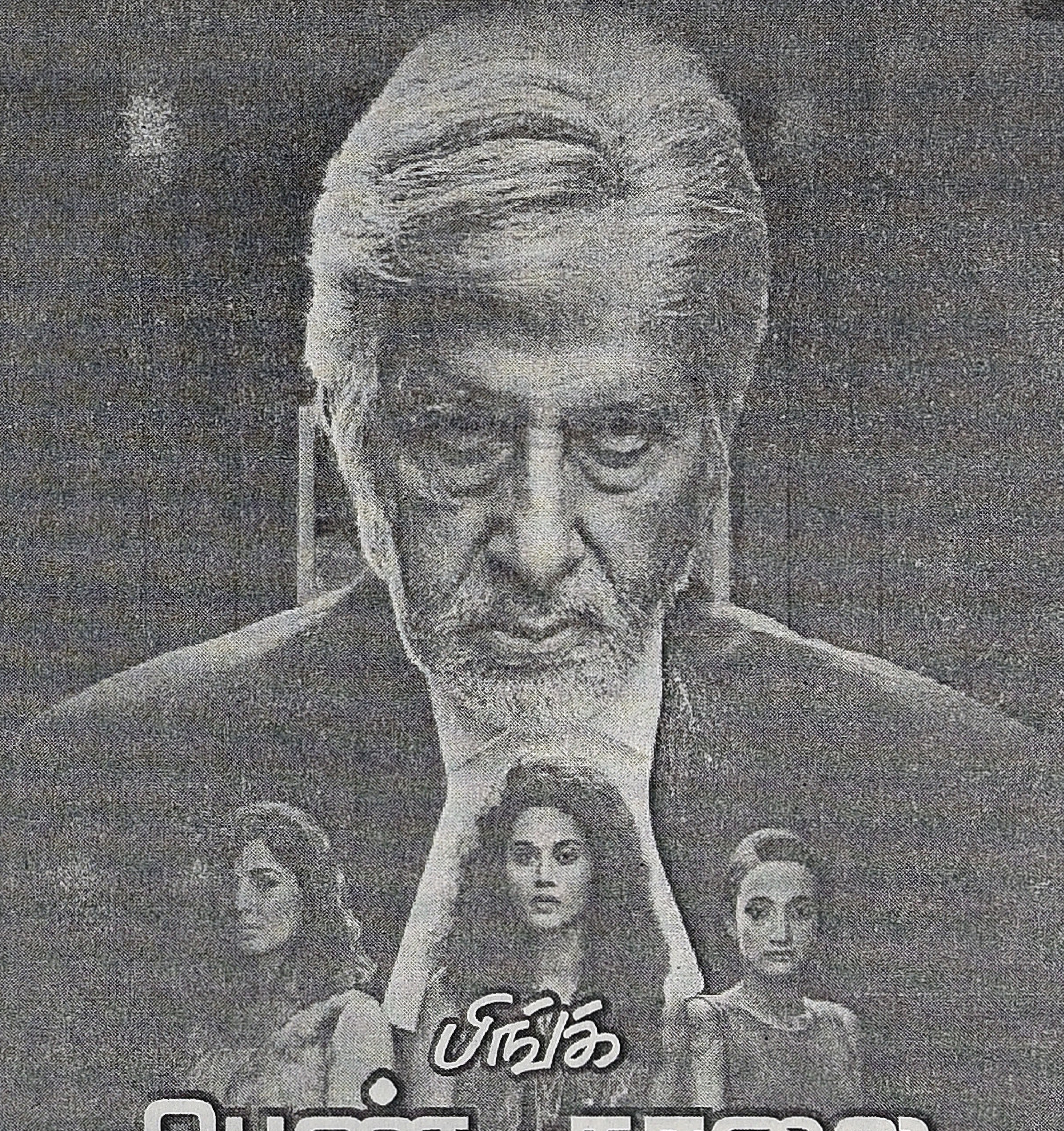
காட்சிப்பிழை முதல் இதழில் வெளிவந்த என்னுடைய "கதாநாயகனின் மரணம்" கட்டுரையிலிருந்து சமகால சினிமாவை தமிழ் சினிமா வரலாற்றில் வைத்து விமர்சிக்கும் அணுகுமுறைச் சட்டகத்தை கவனித்திருப் பார்கள். அந்த வகையில் இந்த கட்டுரையில் விடுபட்டிருக்க கூடிய பழைய படங்களையும் இணைத்துப் பார்த்து "தமிழ் சினிமா துறக்கும் காதல்" என்ற பரிமாணத்தை பரிசீலித்துப் பார்க்குமாறு கேட்டுக் கொள்கிறேன். ●

பிங்க்
பெண் குரலை ஒலிக்கும் சினிமா

மோனிகா

சமீபத்தில் பார்த்த ஹிந்தி மொழிப்படமான பிங்க் என்னை மிகவும் பாதித்த ஒன்றாக இருந்தது.

மூன்று பெண்களின் வாழ்க்கையில் இடம் பெறும் ஒரு நாள் அவர்களது வாழ்க்கையையே எப்படி திருப்பிப் போடுகிறது என்பது பிங்க் படத்தின் கதை. மீனல் அரோரா (டாப்ஸி பன்னு), ஃபலக் அலி (கிருதி குல்ஹாரி) மற்றும் ஆண்ட்ரியா (ஆண்ட்ரியா தரியாங்க்) என்னும் மூன்று பெண்கள் தில்லியில் ஒன்றாக தங்கிக் கொண்டு வேலைக்கு சென்று வந்து கொண்டிருப்பவர்கள். ஒரு நாள் ஒரு இசை நிகழ்ச்சிக்கு சென்று திரும்பும்போது நண்பர்களின் அழைப்பை ஏற்றுக் கொண்டு இரவு உணவிற்காக அவர்களது வீட்டிற்குச் செல்கிறார்கள். இரவு உணவிற்கு முன் சிறிது மதுவும் அருந்துகிறார்கள். மூவரில் ஒருவரான மீனல் அரோரா ஒரு குறிப்பிட்ட தருணத்தில் நண்பர் ராஜ்வீருடன் தனித்து இருக்க நேரிடுகிறது. அப்போது ராஜ்வீர்(அங்கத் பேடி) தன்னுடைய பாலியல் இச்சைக்கு இணங்குமாறு மீனலை கட்டாயப் படுத்துகிறார். அதில் விருப்பமில்லாத



மீனல் தனது மறுப்பைத் தெரிவித்தும்கூட பலவந்தமாக ராஜ்வீர் தனது முயற்சியைத் தொடர்கிறார். தற்காப்பிற்காக ஒரு பியர் பாட்டிலை எடுத்து ராஜ்வீரின் தலையில் அடித்துவிடுகிறார் மீனல்.

மேற்கண்ட நிகழ்வுகள் கடந்த காலமாக திரைக்குள் நுழைகின்றன. நள்ளிரவில், நண்பர்கள் மருத்துவமனைக்கு விரைவதும், இம்மூன்று பெண்கள் தங்களது வீடுகளை சென்றடைவதுமான ஒரு பரபரப்பான காட்சியில்தான் படம் தொடங்குகிறது. ஆண்களின் தோல்வியும் அடி வாங்கிய அவமானமும் இப்பெண்கள் மீதான வன்மமாக உருவெடுக்கிறது. உடலுறவிற்கு கட்டாயப்படுத்திய ஆண் தான் மன்னிப்பு கேட்பதை விட்டுவிட்டு மன்னிப்பு கேட்குமாறு மீனலை வற்புறுத்துகிறான். மீனல் தன்னுடைய உடல் மீது தனக்கிருக்கும் அதிகாரத்தை நிலை நிறுத்துகையில், மன்னிப்பு கேட்க மறுக்கையில் அவனது விரோத உணர்வு பன்மடங்காக பல்கிப் பெருகுகிறது. அதன் காரணமாக ஃபலக் அலியின் அலுவலகத்தின் கணினிகளில் அவர் நிர்வாணமாக நிற்பது போல் "ஃபோட்டோ ஷாப்" பிம்பங்களை உலவவிடுவது, பெண்கள் மூவரும் குடியிருக்கும் வீட்டுக்காரரிடம் அவர்களை வெளியேற்றுமாறு கட்டாயப்படுத்துவது என பல முயற்சிகளை மேற்கொள்கிறார்கள் அப்பணக்கார வாலிபர்கள். அவர்களின் அரசியல் பின்னனி அவர்களை வலுவானவர்களாக்குகிறது.

இவர்களின் வாழ்க்கையையும் நடவடிக்கைகளும் அமைதியாகக் கவனித்துக் கொண்டிருக்கும் எதிர்வீட்டுக்காரர் தீபக் ஸைஹல் (அமிதாப் பச்சன்). மனைவியின் உடல் நலக்குறைவு காரணமாக மனவுளைச்சலுக்கு ஆளாகி ஒரு மறதியுடன் கூடிய மனநோயாளியான அவர் ஒரு ஓய்வுபெற்ற வக்கீலும் முன்னாள் சுதந்திரப் போராட்ட தியாகியுமாவார். இப்பெண்களுக்காக தானாகவே முன்வந்து வழக்கில் அவர்களுக்காக ஆஜராகும் ஸைஹல் வழக்கின் முடிவிற்கு முன்னரே தனது மனைவியை இழக்க நேரிடுகிறது.

நண்பர்கள் சிலர் படம் பார்ப்பதற்கு முன்னரேயே அதனைப் பற்றிக் குறிப்பிடும்போது அது ஒரு கோர்ட் ரூம் ஃபிலிம் என்று கூறியிருந்தனர். படம் பார்த்தபின்னர் அது மட்டுமல்ல இப்படம் என்பது உறுதியானது. பிங்க் படத்தைப் பற்றி பேசும்போது அதில் பின்னிப் பிணைவுறும் மூன்று விஷயங்களைப் பற்றி பேசுவது அவசியமாகிறது.

1. ஆண்களுக்கென்றும் பெண்களுக்கென்றும் சமூகம் தனித்தனியாக வகைமைப்படுத்தியுள்ள விழுமியங்கள்.

2. அவ்விழுமியங்களைக் கொண்டு பாலியல் "தன்னிலை"களை தகவமைக்கும் சட்டமும், இறையாண்மையும்.

3. இத் தகவமைவுக்குள்ளிருந்து தன்னை விடுவித்துக் கொள்ளப் போராடும் பெண்ணின் உடல் சார்ந்த, தன்னியல்பு வேண்டும், சுயமாரியாதை கோரும் அடையாள முழக்கங்கள்.

படத்தில் உள்ள மூன்று பெண்களில் ஃபலக் அலியும், ஆண்டிரியாவும் வேற்று மாநிலங்களிலிருந்து வந்து தங்கி தில்லியில் வேலை பார்ப்பவர்கள். நாயகியான மீனல் அரோரா மட்டுமே தில்லியில் தனது பெற்றோர் இருந்தபோதும் தான் நடன நிகழ்ச்சிகளை முடித்துவிட்டு இரவு வெகு நேரம் கழித்து வீடு செல்வது பெற்றோருக்கு இடைஞ்சலாக இருக்குமென்ற காரணத்தினால் தனியாக இப்பெண்களுடன் தங்கி வருபவர். மூன்று பெண்களுமே தங்களது கற்பை சரியாகக் கடைபிடிப்பவர்கள் என்று சொல்வதற்கில்லை. தனது பத்தொன்பதாவது வயதில் கற்பினை இழந்த மீனல், ஒரு கல்லூரிப் பேராசிரியருடன் திருமணமல்லாமலேயே உறவு கொண்டிருக்கும் ஃபலக் அலியுடன் வடகிழக்கு மாநிலத்தவர் என்ற ஒரே காரணத்திற்காக தாழ்வாகப் பார்க்கப்படும் ஆண்ட்ரியா ஆகியோரின் வாழ்வாதாரங்களே தரக்குறைவாக பேசப்படுகின்றன.

பெண்கள் மூவரும் பணம் பெறுவதற்காகவே திட்டமிட்டு ஆண் நண்பர்களுடன் சென்றார்கள் என்றும் அது நிறைவேறாமல் போகவே சத்திய

புருஷர்களான ஆண்கள் தாக்கப்பட்டார்கள் என்றும் நீதிமன்றத்தில் வாதாடப்படுகிறது. வழக்கின் மிகப்பெரிய திருப்பமாக தொடர்ந்து "பணத்திற்காகத் தான் இவர்கள் இந்த ஆண்களை அணுகியிருக்கிறார்கள்" என்று சொல்லப்பட்ட போது, ஒரு கட்டத்தில் வெறுப்படைந்தவளாக ஃபலக் அலி. "ஆமாம், அதனால் என்ன?" என்று பதிலளித்து விடுகிறாள். அந்த பதில் அவளது தோழிகளை கோபமடையச் செய்தபோதும் அதன் பின்னனியில் உள்ள உண்மை வழக்கிற்கு போதுமானதாக உள்ளது.

அந்த உண்மையானது கடைசியில் தீபக் செய்ஹலில் வார்த்தைகளால் உச்சரிக்கப்படுகிறது. செய்ஹல் சொல்கிறார், "காதலியானாலும் மனைவியானாலும், பாலியற் தொழிலாளியானாலும் யாராகிய போதும் ஒரு பெண்ணுக்கு ஒரு ஆடவனிடம் உன்னிடம் உறவு கொள்ள எனக்கு விருப்பம் "இல்லை" என்று சொல்லுவதற்கு அதிகாரம் இருக்கிறது" என்பதுதான். இந்த வாதம் பெண்களுக்கு அவரவர் உடல்கள் மீதுள்ள உரிமையை நிலை நாட்டுவதாக உள்ளது.

மேற்கண்ட வாதத்தினாலேயே பெண்கள் மூவரும் விடுதலை அடைந்துவிடுகிறார்கள். எனினும் ஆண்களுக்கு சரியான தண்டனை கொடுக்கப்பட்டதாகவோ அல்லது அவர்கள் தவற்றை உணர்ந்தாகவொ முடிவு அமைய வில்லை. அதுதான் யதார்த்தம் போலும்.

படம் முழுவதிலும் ஒரிரு இடங்களில் கூட பாலியல் வக்கிரமான காட்சிகளையோ அளவிற்கு அதிகமான நடிப்பையோ காண முடியவில்லை என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. அதுமட்டுமல்லாது அமிதாப் வசனங்களை வழக்காடு மன்றத்தில் முன் வைக்கும்போது அவை பெண்களின் வாயிலிருந்து வரவேண்டிய வசனங்களாய் ஒலிக்கின்றன. மிகையில்லாத நடிப்பும், கச்சிதமான திரைக்கதையும் தாண்டி டாப்ஸியின் மற்றொரு பக்கத்தை நாம் இப்படத்தில் பார்க்க முடிகிறது. தமிழ் படங்கள்தான் அவரது திறமையை எவ்வளவு வீணடித்து விட்டன என்று தோன்றுகிறது. திருமண வாழ்க்கையினுள் பெண்கள் மீதான பாலியல் வன்முறைக்கு எதிரான சட்டம் ஒரு சில வருடங்களுக்கு முன்னரே வந்துள்ளது. ஆணாதிக்க சமுதாயமானது பெண்களுக்கான விழுமியங்களை கட்டமைத்து அவர்களை அதனுள் பூட்டி அவர்களது தனிமனித உரிமைகளை பறிப்பதை மட்டுமல்லாது அவர்களின் உடல்களின் மீது அவர்களுக்குள்ள உரிமைகளை சுரண்டி சூரையாடுவதை தெளிவாகக் காட்டுகிறது இப்படம். பெண் தெருவில் அதிகம் நடக்கக் கூடாது, பலமாக சிரிக்கவோ, ஆண்களை கவரும் வகையில் ஆடையணியவோ கூடாது. அப்படி ஆடையணிந்தால் அது கல்விக் கூடங்களில் கூட பாடம் கற்பிக்கும் ஆண்களை கவனமிழக்கச் செய்யும். தற்போது நடந்து கொண்டிருக்கும் வல்லுறவு, ஊடகங்களில் மலிந்து கிடக்கும் வார்த்தையான "வன்புணர்வு"க்கும் பெண்களின் நடத்தைதான் காரணம். கொல்கத்தாவில் முரடர்களால் கற்பழிக்கப்பட்ட எழுபது வயது கன்னியாஸ்த்திரி கவர்ச்சியாக உடையணிந்தவரா அல்லது இளம்வயது யுவதியா?

ஆனால், ஆண்கள் அப்படியல்ல அவர்களை நோக்கி பெண்கள் கவரப்படுவதேயில்லை. ஆண்களின் தினசரி வாடிக்கைகளான மதுவருந்துதல், சிகரெட்டு புகைத்தல் போன்ற பழக்கங்களை பெண்கள் கையி லெடுப்பார்களேயானால் அவர்கள் ஆண் களோடு படுக்கையறைவரை செல்லத் தயாராகிவிட்டார்கள் என்றே பொருள். அதுவும் இந்தப் பழக்கங்களுடன் இரவு நேரத்தில் பெண்கள் அவர்களுடன் சென்று பேசுவார்களானால் கேட்க வேண்டாம், அவர்கள் ஆண்களின் அழைப்பிற்கு தயாராகி விட்டார்கள் என்பது உறுதி.

பொருளாதார ரீதியிலும், கல்வியறிவிலும் ஆண்களோடு தற்போது சரி நிகராக நிற்பவர்களாக இருந்தாலும் பெண் உடல் என்பது, குழந்தை பெறுவது, அதற்குப் பால் கொடுப்பது, குடும்பத்தைப் பராமரிப்பது, கணவன் என்னும் ஒரே ஆடவனின் கவனத்தை ஈர்ப்பதற்காக மட்டுமே தன்னை அலங்கரித்துக் கொள்வது என்ற வரையறைக்கு வெளியே வரும்போது பிரச்சினைகள் பலவிதமாக கிளைவிடச் செய்கின்றன. மேற்கு கலாச்சாரத்தின் பிட்ஸாவும், திரைப் படங்களும், டி.வி சானல்களும், ஏன் சமூக வலைத்தளங்களும்கூட தினசரி வாழ்க்கையாகிவிட்ட நிலையில் அவளது உடல் ஆண்களின் பார்வைக்குறிய ஒன்றாக மட்டுமே, இன்பத் துய்ப்பிற்கான ஒரு ஊடுபொருளாக மட்டுமே காணப்படுவதென்பது அவமான கரமான ஒன்று.

சட்டத்தின் வயப்பட்ட இறையாண்மை, (அரசியல்)வாழ்க்கையை எதிர்மறையான சொல்லாடல்களைக் கொண்டு கட்டுப் படுத்துகிறது. அதாவது வரையறுப்பு, தடை, சீரமைத்தல், கட்டுப்பாடு மட்டுமல்லாது தனி மனிதர்களின் பாதுகாப்பும்கூட நிலையற்றதும் உரிஞ்சுவதுமான அரசியல் அமைப்பின் தெரிவுகளுக்கு விடப்பட்டுவிடுகிறது என்கிறார் மிஷேல் ஃபூக்கோ. இந்த கட்டமைப்புகளால் இயக்கப்படும் தன்னிலைகள் அந்த அரசியல் அமைப்பினாலேயே உருவாக்கமும் விளக்கமும் கொள்வதுடன் அதன் தேவைகளை முன்னிட்டே பிரதி உருவாக்கமும் செய்யப்படுகின்றன.

மேற்கண்ட கூற்று உண்மையெனில் அரசியலையும் மொழியையும் கட்டமைக்கக் கூடிய நீதியமைப்பே "பெண்ணியம்" என்ற சொல்லாடலை ஒரு மேலோட்டமான அரசியல் வகைமாதிரியாகத்தான் கருத்தில் கொள்கிறது என்றும் கூறலாம் என்கிறார் அவர்.

பிங்க் படத்தில் வரும் பெண்கள் தமிழ் திரையின் கதாநாயகிகளாகத் தகுதியில் லாதவர்கள். கணினி நிறுவனங்களும், மேனாட்டு அலுவலகங்களும் பெருகிவிட்ட தமிழ்நாட்டில் டிஸ்கோதேக்களும், வேலை மற்றும் படிப்பிற்காக நகர்ப்புற கலாச்சார நுகர்விற்கு ஆளாகும் பெண்களும் இருக்கத்தான் செய்கிறார்கள். ஊடகப் பருந்துகள் அவர்களை அட்டைப்படத்தில் வட்டம்போட்டு வரைந்து காட்டும்வரை அவர்களது வாழ்க்கையும் அது சார்ந்த பிரச்சினைகளும் வெளியுலகத்திற்கு தெரிய வாய்ப்பு குறைவே எனலாம். மீனல் அரோரா போன்றதொரு, தான் விரும்பியே திருமணத்திற்கு முன் பாலுறவு கொண்டதை ஒப்புக்கொள்ளும் பெண்ணிற்கு, தான் விரும்பாத ஆணுடன் உடலுறவு கொள்ள மறுப்பதற்கும், பலவந்தம் செய்தால் தாக்குவதற்கும் உள்ள நியாயத்தை பேச தமிழ் சினிமாவின் மூத்த கதாநாயகர்கள் யாரும் முன்வருவார்களா என்பது கேள்விக் குறியாகத்தான் இருக்கிறது. கடந்த முப்பது வருடங்களாக சாதிப் பிரச்சினையை முன்னெடுத்து அதனை வெகுதூரம் நகர்த்திவிட்ட தமிழ் சினிமா இப்பிரச்சினையை முன்னெடுக்க வேண்டுமென்றால், கற்பு என்ற கருத்தே பெண்களை அடக்கியாள ஆண்கள் செய்த சூழ்ச்சி என்ற பெரியாரின் வரிகளைப் பின்பற்றாமல் அது சாத்தியமில்லை.

பெரியாருக்கு சினிமாவின் மேல் அவர் காலத்தில் நம்பிக்கை இருக்கவில்லை. அதை புறக்கணித்தார் என்றுகூட சொல்லலாம். ஆனால், சினிமா பெரியாரையும், அவர் சிந்தனைகளையும் இனிமேலும் புறக்கணிக்கக் கூடாது. அவரை கருத்தில் கொண்டிருந்தால் தமிழ் சினிமா என்றோ பிங்க் படத்தை தமிழில் எடுத்திருக்கும் என்றும் தோன்றுகிறது. ●

விலாசினி

விடாது துரத்தும் காதல்

ஒரு ஆண் உயிரினம் தன் துணையான பெண்ணைத் தேடி அலைவது உயிரியல் சார்ந்த அடிப்படைத் தேவைகளுள் ஒன்று. இது மனிதர்களுக்கானது மட்டுமல்ல. அனைத்து உயிரினங்களுக்கும் இனப்பெருக்கம் நிகழ பாலின ஈர்ப்பு என்பது இயற்கை அமைத்த நியதி. ஆனால் மற்ற உயிரினங்கள் தங்கள் பாலியல் தேவைக்கான துணையை அலசி ஆராய்ந்து தேர்ந்தெடுப்பதில்லை. ஆறறிவு கொண்ட மனிதர்களுக்கு மட்டுமே அது சாத்தியம். தன் துணை எப்படியிருக்க வேண்டும், என்னென்ன எதிர்பார்ப்புகள் தன் துணை மீது தனக்கு இருக்கக்கூடும் என்பதெல்லாம் பகுத்தாய்வு செய்து தேர்ந்தெடுப்பது மனித குணம். கண்டதும் காதல் என்றெல்லாம் இருந்தாலும் மனவடுக்குகளில் தொடர்ச்சியாக தன் துணை குறித்த பிம்பத்தையோ, தோற்றத்தையோ மற்றும் குணம் சார்ந்த எதிர்பார்ப்பையோ கண்டுகொண்டதாக நம்பும் பொழுது அதுவே கண்டதும் காதலாக மாறலாம், சிலப்பல விதிவிலக்குகளுடன்.

ஆனால் தமிழ் சினிமாவைப் பொறுத்த வரை (இது இந்திய சினிமாவிற்கும் பெரும்பாலும் பொருந்தும் என்றாலும் கட்டுரை தமிழ் சினிமா என்ற குறிப்பிட்ட பேசுபொருளில் எழுதப்பட்டதால் அதை மட்டும் இங்கே எழுதுகிறேன்), இந்த கண்டதும் காதல் என்பதும், துரத்தித் துரத்திக் காதல் என்பதும் பல்வேறு பரிமாணங்களைக் கொண்டது. மேலே குறிப்பிட்டது போல் ஒரு ஆணுக்கு பெண் மீது ஏற்படும் ஈர்ப்பும் அது சார்ந்த அவனது நடவடிக்கை வெளிப்பாடுகளும் இயற்கையானவை என்றாலும், தமிழ் சமூகத்திலும், அதன் பிரதிபலிப்பான தமிழ் சினிமாவிலும் அவைசற்று மிகைப்படுத்தப்பட்ட ஒழுக்க விதிமுறைகளுக்குள்ளும், கற்பிதங்களுக்குள்ளும் காலம்காலமாக உழன்று வருபவை. அதாவது, ஆண்பெண் ஈர்ப்பு என்பது இங்கு ஒரு தலைப்பட்சமானது. அவ்வீர்ப்பு எப்பொழுதும் முதலில் ஆணின் தேர்வாகவே இருக்கவேண்டும். அவன் தான் விரும்பும் பெண் மீதான ஈர்ப்பை தான் மட்டுமே முதலில் வெளிப்படுத்தும் 'ஆண்மை' மிகுந்தவனாக இருக்கிறான். அவனது விருப்பப் பார்வைக்குள் விழும் பெண் அவனது காதலை ஏற்றுக் கொள்ளவேண்டும். ஆனால், ஒரு பெண்ணும் தன்னைத் 'தேர்ந்தெடுக்கும்' ஆணை விரும்புகிறாள் எனும் பொழுது ஏற்றுக் கொள்ளல் என்பது உடனடியாக நிகழ்ந்தால் அவ்வுறவில் எந்தவொரு கிளர்ச்சியும் பார்வையாளர்களுக்குக் கிடைக்காது என்பதால் யதார்த்தத்தில் சாத்தியமற்ற சாகசங்களை அந்த 'ஆண்மகன்' மேற்கொண்டு அப்பெண்ணை இறுதியில் அடைகிறான். பொதுவாகவே நம் தமிழ்ச் சமூகத்தில் பெண்களுக்கு விதிக்கப்பட்டிருக்கும் ஒழுக்கக்

கட்டுப்பாடுகள் அவள் பாலியல் விருப்பத்தை வெளிப்படுத்துவதை அனுமதிக்காதது போலவே, திரையிலும், ஒருபெண், அதாவது கதாநாயகி, ஒரு ஆணை, அதாவது கதாநாயகனை தான் விரும்புவதை உடனடியாக வெளிப்படுத்த அனுமதிக்கப் படுவதில்லை. திரையில் கதாநாயகன் என்பவனுக்கு சாகச குணங்கள் இருக்க வேண்டும் என்ற அடிப்படைத் தேவை, தனக்கான பெண் குறித்த இயற்கையான தேடலையும் ஒரு சாகசமாகவே மாற்றுகிறது.

அதன்படி, தமிழ்த் திரைப்படங்களில், நாயகன் நாயகியை தன் வீரதீர பராக்கிரமங்களால் அடைகிறான். பெண்ணிற்கான எவ்விதத் தேர்வு உரிமையும் நிராகரிக்கப்பட்டு, தன்னை விரும்புபவனை தானும் விரும்பும் பேதையாக நாயகி இருத்தல் ஒரு புறம் ஆண் மையச் சமுதாயத்தில் விவாதிக்கப்பட/ மாற்றப்பட வேண்டியது என்றாலும், சிலப்பல சீண்டல்கள், சாகசங்கள் கடந்து நாயகி நாயகனை ஏற்றுக்கொள்ளும் கதையம்சம் கொண்ட திரைப்படங்கள் பின்னாட்களில் எப்படி வேறொரு பரிமாணத்தை அடைகிறது என்பதையும் நாம் கவனிக்க வேண்டும்.

தமிழ் சினிமாவின் தொடக்கத்திலிருந்து எண்பது, தொண்ணூறுகளில் வெளியான படங்கள் வரை கதையின் போக்கில் நாயகி நாயகனின் சாகசங்களுக்கும் சீண்டல்களுக்கும் முதலில் முகம் சுளித்தாலும் அவனை முற்று முழுவதுமாக நிராகரிப்பதில்லை. ஏதோ வொரு வகையில் திரைக்கதையின் ஒரு கட்டத்தில் அவளின் விருப்பமும் முக்கியமாகக் கருதப்படுவதாக ஒரு மாயத் தோற்றமாவது இருந்தது. நாயகியை விருப்பத்திற்கு மீறி அடைய நினைக்கும் ஆண் திரைக்கதையில் கதாநாயகனாக இருக்க முடியாது. அவன் அக்கதையில் ஒரு வில்லனாக மட்டுமே இருக்க முடியும். துரத்தித் துரத்திக் "காதல்" என்ற வகையின் கீழ் தன்னை ஏற்றுக் கொள்ளாத கதாநாயகியை வன்புணர்வு செய்வது என்பதும் இதன் ஒரு பரிமாணம்தான். 'காதல்' என்ற உணர்வே ஆணாதிக்க வெளிப்பாடாகக் கொண்ட சமூகத்தில், ஒரு தலைப்பட்சமான வில்லனது நாயகி மோகமும் அதன் ஒரு கிளையே. அவ்வில்லன் கதாபாத்திரமும் ஒரு பெண் விருப்பத்திற்கு எதிராக அவளை அடைய நினைப்பவன் கெட்டவன் என்ற செய்தியைத் தருவதை விடவும், நாயகி அவளை விரும்பும் நாயகனுக்கு உடைமையாக்கப்பட்டவள்; அவளை அடையக் கூடிய தகுதி அவன் ஒருவனுக்குத்தான் என்ற செய்தியைத் தந்தாலும் நாயகன் வில்லன் பாத்திரங்களுக்கிடையேயான வித்தியாசம் நாயகியின் காதல் பார்வை யார் மீது விழுகிறது என்ற புள்ளியில் உணர்த்தப்பட்டது. நாயகன் என்பவன் இங்கு மற்றொரு ஆணிடமிருந்து தனக்கு 'உரியவளை' கற்புடன் காப்பாற்றி அவளைத் தனதாக்கிக் கொள்வது ஆண் என்பவன் பெண் உடலை ஆளப் பிறந்தவன் என்ற ஆண் மைய, ஆணாதிக்க சிந்தனையை மீண்டும் நிச்சயப்படுத்தப்படுவதை பல நூறு தமிழ்த் திரைப்படங்களில் நாம் கண்டிருக்கலாம். ஒரு நாயகன் அவனே நாயகியின் விருப்பத்திற்கு மீறி அவளை அடையத் துடிக்கும் வில்லனாக மாறும் திரைப்படங்களையும் நாம் பார்த்திருப்போம். தமிழ் சினிமாவின் தொடக்க காலத்திலிருந்து கதாநாயகியை அடைய நாயகன் செய்யும் சாகசங்கள் ஒவ்வொரு காலகட்டத்திற்கேற்ப மிக மோசமான விதங்களில் வெளிப்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன. தியாகராஜ பாகவதர் காலத்திலிருந்து சிவகார்த்திகேயன் காலம் வரை பெண்ணை அடைய வேண்டும் என்ற வேட்கை மட்டும் மாறவில்லை. ஆனால் அது வெளிப்படுத்தும் விதம் மாறிக் கொண்டே வருகிறது. அந்த மாற்றம் ஒரு சுதந்திர, நாகரீக, படித்த சமுதாயத்தின் வெளிப்பாடாக இல்லாமல் காட்டுமிராண்டி காலத்திற்கே மறுபடியும் இளைய சமுதாயத்தை இட்டுச் செல்வதுதான் பயமும் கவலையும் ஒருசேரத் தருவதாக இருக்கிறது. திரையில் காதல் என்ற பண்டம் ஆணாதிக்கமாக இருந்தது மாறி இன்று பெண் வெறுப்பாக எப்படி உருவெடுத்திருக்கிறது என்பதை ஆராய்வதும் முக்கியம். இக்கட்டுரையின் நோக்கம் சமூகத்தில் நடக்கும் குற்றங்களுக்கு, அதுவும் குறிப்பாக சமீப காலங்களில் ஒருதலைக் காதல் என்ற பெயரில் நடந்த/ நடக்கும் படுகொலைகளுக்கு, திரைப்படங்களைக் காரணமாக்குவது அல்ல. ஆனால் திரைப்படங்கள் தமிழ் சமூகத்தில் ஏற்படுத்தும் தாக்கம் அத்தனை எளிதாகக் கடந்து செல்லக் கூடியது அல்ல

என்பதையும் ஒவ்வொரு தமிழனின் வாழ்விலும் ஒவ்வொரு நாளும் ஏதோவொரு வகையில் உணர்வுபூர்வமாகக் கலந்திருக்கும் திரைப்படம் என்ற மிகப் பெரிய ஆயுதம் சமுதாயத்தில் எத்தனை பொறுப்பாகக் கையாளப்பட வேண்டும் என்பதையும் விரிவாக புரிந்து கொள்வதற்காகவே எழுதப்படுகிறது.

'Stalking' எனப்படும் பெண்களை வன்தொடர்தல் (மொழிபெயர்ப்பு நன்றி: ஐஸ்வர்யா, பெண்ணியச் செயற்பாட்டாளர்) தில்லி நிர்பயா கொலை வழக்கிற்குப் பின்னர் இந்திய தண்டனைப் பிரிவுச் சட்டம் செக்ஷன் *354* திருத்தியெழுதப்பட்டு செக்ஷன் *354D*யின் கீழ் குற்றமாகக் கருதப்படுகிறது. தமிழ்த் திரையில் இந்த வன்தொடர்தலை வில்லனாக அறியப்பட்டவன் செய்த காலம் மலையேறி, திரையில் கதாநாயகனே அதைச் செய்ய ஆரம்பித்து பத்திருபது வருடங்கள் ஆகிவிட்டன.

பெண் வெறுப்பு என்பது தமிழ்த் திரைக்கு புதிதல்ல என்றாலும், குறிப்பாக எண்பதுகளின் உச்ச . கதாநாயகர்களான ரஜினிகாந்த், கமலஹாஸன், விஜயகாந்த் போன்றோர் எவ்வாறு அதை வளர்த்தெடுத்தனர் என்பதை யெழுத ஒரு புத்தகம் போதாது. பொதுவாக இவர்கள் படங்கள், வெற்றியடைந்தாலும், தோல்வியென்றாலும், அதன் திரைக்கதை, இசை, ஒளி/ ஒலிப்பதிவு/ நடிப்பு, அரசியல் சரித்தன்மை, என்று ஒவ்வொரு கூறும் விமர்சனத்திற்குட்படுத்தப்பட்ட அளவு அவற்றில் வெளிப்பட்ட பெண் வெறுப்பு குறிப்பிட்ட திரைப்படத்தின் விமர்சனத்திற்குள் எழுதப்பட்டது மிகக் குறைவே. அவற்றில் வெளிப்பட்ட பெண்வெறுப்பைச் சுட்டிக்காட்டி யாராவது பெண்எழுத்தாளர் அல்லது விமர்சகர் பிற்காலத்தில் தனியாக எழுதினால்தான் உண்டு. இப்படங்களில் வெளிப்பட்ட பெண் வெறுப்பை வெகுஜன பத்திரிகைகள் சுட்டிக்காட்டியிருக்க வேண்டும் என்பது பேராவல்தான் என்றாலும், அப்படியொன்று நிகழமுடியாத சமுதாயத்தில், இப்படிப்பட்ட படங்களும் எவ்வித எதிர்ப்பும் இன்றி, சொல்லப் போனால், மக்களின் ஏகோபித்த ஆதரவுடன் தொடர்ந்து வெளிவந்த, வந்து கொண்டிருக்கும் உளவியலை நாம் உற்று நோக்காமல் புறக்கணிக்க முடியாது.

ஆனால் மேற்கூறிய, இன்று வரை தொடர்ந்து கதாநாயகர்களாக ஐம்பது வயது கடந்தும் நடித்துக் கொண்டிருக்கும் ரஜினி, கமல் போன்றோர்கூட செய்யத் தயங்கிய காட்சிகளை, வெளிப்படுத்தாத பெண் வெறுப்பை அடுத்தடுத்து வரும் இளம் கதாநாயகர்கள் செய்ய முடிகிறது என்பதையும் நாம் கவனிக்க வேண்டும்.

உதாரணமாக, நவீனத் திரைப்படங்களில் வெளிப்படும் பெண் வெறுப்புக்கு பிதாமகராக "சேது" பாலாவைக் குறிப்பிடலாம். அதுவரைக்குமான தமிழ்ப் படங்களின் காதலை அப்படியே வன்முறைப் பக்கம் தள்ளிக்கொண்டு போய் நாயகியை அடையத் துடிக்கும், காதல் என்பதை வன்மையாக வெளிப்படுத்தும், நாயகனை அறிமுகப்படுத்தி, அதற்கு தேசிய விருதும் வாங்கியவர். அதற்கு முந்தைய படங்களைப் போல் நாயகியைக் கடத்திக் கொண்டு வந்து (காதலுக்காக), அவன் காதலை ஏற்கவில்லையென்றால் கொல்லவும் தயாராகவிருக்கும் கதாபாத்திரம் ஒரு கொடூர வில்லனுடையதோ, மனம் பிறழ்ந்த ஒருவனுடையதோ (உதா: குணா திரைப்படம்) இல்லை. மிக அழகான தோற்றம் கொண்ட, எல்லோராலும் விரும்பப்படும் ஒரு கதாநாயகனுடையது. நாயகிக்கு முதலில் விருப்பமில்லையென்றாலும், பழகப் பழக நாயகனை விரும்புவது போலாவது கதைகள் கொண்ட திரைப்படங்கள், இப்படத்தின் மூலம் முற்றிலும் வேறு தளத்திற்குச் செல்கிறது. பெண்ணின் தலை மீது கல்லைப் போட்டு, அவள் பிணத்தையாவது அடையத் துடிக்கும் காதலனை அதற்கு முன் தமிழ் சினிமா கண்டிருக்குமா? அங்கு தொடங்கி வைத்த புள்ளி, இன்று பல்வேறு வகைகளில், விதங்களில் தொடர்ந்து கொண்டுதான் இருக்கிறது.

அந்த வகையில், தொடர்ந்து பெண் வெறுப்பை, வன்தொடர்தல், வலுக்கட்டாயமாக காதல் அல்லது திருமண உறவுக்கு நிர்பந்தித்தல் போன்றவற்றை மிக நேர்த்தியாக, ஒரு கதாநாயக பிம்பம் திரையில் சாகசமாக நிகழ்த்திக் காட்டி, அதற்கு பல லட்சம் ரசிகர்களையும் உருவாக்கி, அத்தோடல்லாமல் தான் அறிமுகப்படுத்தும் நாயகர்களையும் இத்தகைய கலாச்சாரத்தை முன்னெடுத்துச் செல்ல

வைக்கும் சாமர்த்தியத்தை நடிகர் தனுஷ் எந்தப் பிசிறுமின்று பத்து வருடங்களுக்கும் மேலாக செய்துவருகிறார். மிகவும் கவலைத்தரக் கூடிய இப்போக்கை இதுவரை யாரும் பகிரங்கமாகக் கண்டிக்காததோ, பெரிய அளவில் அவருக்கு எதிர்ப்பு வராததோ அவருடைய குடும்ப அந்தஸ்து, அவர் இணைந்து பணிபுரியும் பெரிய இயக்குனர்கள், பாலிவுட் கதாநாயக அந்தஸ்து போன்ற கவசங்கள் ஏற்படுத்தும் பாதுகாப்பைக் கருத்தில் கொண்டால் ஒன்றும் பெரிய ஆச்சரியமில்லை யென்றாலும் இன்று சினிமா என்ற பெயரில் எடுக்கப்படும் இது போன்ற குப்பைகளைக் கண்டும் காணாமல் போவதல்ல நாம் கற்றிருக்கும் அறம்.

காதல் கொண்டேன், தேவதையைக் கண்டேன், திருவிளையாடல் ஆரம்பம், படிக் காதவன், மாப்பிள்ளை (புதிது), மயக்கம் என்ன, மாரி என்று அவர் படங்களைக் கவனித்தால் ஒவ்வொன்றிலும் சமுதாயத்திற்கு பங்கம் விளைவிக்கக்கூடிய, சட்டப்படி குற்றமாகப் பார்க்கப்படும் செயல்களை செய்யக்கூடிய, பெண் வெறுப்பை இன்னும் பல தளங்களுக்கு முன்னோக்கி எடுத்துச்செல்லும் படிக்காத, ஏழை இளைஞனாக தன் கதாநாயக பிம்பத்தை அச்சமூகத்து இளைஞர்களுடன் பொருந்திப் போகச்செய்து தன் குற்றச் செயல்களுக்கெல்லாம் நியாயம் கற்பித்துத் தப்பித்துக்கொள்ளும் லாவகம் தனுஷ் என்ற நடிகருக்குக் கைவந்திருக்கிறது.

தன்னைக் காதலிக்காதவள் மட்டுமல்ல, மற்றொருவனை விரும்புபவளையும் தான் விரும்பினால் அவளைக் கடத்திக் கொண்டு வந்து வாழ ஒரு "ஆணாக" தன்னால் முடியும் என்ற நாயகன், ஒரு பெண்ணைத் துரத்தித் துரத்திக் காதலித்து, அவள் நாயகனின் போக்கிரித்தனம், சில்லறைத் தனங்களுடன் எதிர்காலத்தில் எப்படி வாழமுடியும் என்று அவனை விட்டுச் செல்ல முடிவெடுத்தால், அதை தனக்கு இழைக்கப்பட்ட அநீதியாக, அதாவது ஒரு ஆணை தேர்ந்தெடுக்கும் உரிமை மட்டுமல்ல, நிராகரிக்கும் உரிமையும் "சட்டபூர்வமாக" இல்லை என்று நீதிமன்றத்தில் அவள் மீது வழக்குத் தொடர்ந்து அவள் செய்ததைக் குற்றச் செயலாகக் கற்பித்து இவனுடைய "புனிதமான" காதல், மற்றும், ஏழ்மையான தோற்றத்தைக் கொண்டு பார்வையாளர்களிடம் இரக்கம் சம்பாதிக்கும் நாயகன்ஞ்

வரதட்சணை வாங்குவதும் கொடுப்பதும் தண்டனைக்குரிய குற்றம் என்றிருக்க, பணக்கார வீட்டுப் பெண்ணாகத் தேடிக் காதலித்து அவள் சொத்தை பாவப்பட்ட ஏழை நாயகன் அடைந்து முன்னுக்கு வருவதில் தவறில்லை, அப்படி அவள் குடும்பம் பெண்ணையும் சொத்தையும் தரவில்லையென்றாலும், அவர்களை மிரட்டி, அவர்கள் உறவை வெளியில் சொல்லாமலிருக்க பணம் கறப்பது சட்டப்படி குற்றமில்லை, ஏனென்றால் இதுவும் ஒரு வழியில் ஏழைக் குடும்பத்தைச் சேர்ந்த இளைஞன் முன்னேறுவதற்கான வழி என்று இளைஞர்களுக்கு போதிக்கும் நாயகன், தொடர்ந்து தன் பின்னால் சுற்றிக் கொண்டு தன்னைக் காதலிக்க வற்புறுத்துபவனைக் காவலரிடம் புகாரளித்து நடவடிக்கையெடுக்கச் சொல்லும் நாயகியை, அவளின் நடத்தையைக் கிண்டலடித்து, அவளின் அந்தஸ்தையும், அழகையும் ஊர்சுற்றிக் கொண்டும், தடித்தனத்துடனும், ஆண் திமிருடனும் இருப்பவனுக்கு அள்ளித்தர வேண்டும் என்பதே உலக நியாயம் எனும் அறத்தை போதிக்கும் நாயகன் என்று ஒவ் வொரு தனுஷ் திரைப்படத்திலும் பெண் களுக்கு எதிரான, ஆபத்தான கருத்துகள் வாரியிறைந்து கிடக்கின்றன.

பீப் பாடலை எழுதி சர்ச்சையில் சிக்கிக் கொண்ட மற்றொரு பெண் வெறுப்பாள கதாநாயகரான சிம்புவையும், சமீபத்தில் வெளியான ரெமோ என்ற திரைப்படத்தில் நாயகியை அவளறியாமல் பெண் வேடமிட்டுத் துரத்தித்துரத்திக் காதலிப்பதாக ஒட்டுமொத்த சமூகவலைதளங்களில் கண்டிக்கப்பட்ட சிவகார்த்திகேயனையும் கேள்வியாவது கேட்க முடிந்தது. அவர்களுக்கு எதிராக சில அமைப்புகள் சட்டபூர்வ நடவடிக்கை எடுத்தது, அத்தகைய பொறுப்பற்ற திரைப்படங்களில் நடித்ததற்காக/ பாடலுக்காக ஊடகங்களில் கேள்விகேட்க முடிந்தது என்று ஒரு சில எதிர்வினைகளை நாம் பார்க்க முடிந்தது.

ஆனால், தன் "காதலை" மறுத்த, தான் துரத்தும் பெண்ணை நினைத்து வாடும் "புனித"க் காதலன், "அடிடா அவள, வெட்றா

அவள" என்று நாயகனாக நடித்த தனுஷே திரைப்பாடலும் எழுதி நடித்த கொடுமையை வெறும் ஒற்றை நிகழ்வாகக் கருதி, "வொய் திஸ் கொல வெறிடி?" என்ற அவரின் மற்றொரு பாடலையும் உலகளவில் பிரபலமாக்கி அவரை உச்சத்திற்குக் கொண்டுபோய் உட்கார வைத்துவிட்டோம்.

ஏன் தனுஷ் போன்ற நாயகனை இளைஞர்கள் தூக்கிக் கொண்டாடுகிறார்கள் எனும் கேள்விக்குப் பின்னால் அவரின் 'பக்கத்து வீட்டுப்பையன்' தோற்றம், திரையில் இரக்கம் சம்பாதிக்கத் துடிக்கும் ஏழைக் காதலன் தோற்றம் மட்டுமே பதிலாக இல்லை. பொதுவாகவே நடுத்தர வர்க்கக் குடும்பங்களில் சிறு வயதிலிருந்து ஒரு ஆணும், பெண்ணும் ஒருவருக்கொருவர் உரையாடுவதை ஒரு சமுதாயக் குற்றமாக பாவிக்கப்படும் சூழலில் வளரும் இளைஞனுக்கு ஒரு பெண்ணுடன் எப்படி உரையாட வேண்டும் என்பது தெரிந்திருப்பதில்லை. இதையே சமூக வலைதளங்களிலும் பெண்கள் அனுபவித்திருப்போம். ஒன்று, பெண்களிடம் பேசத் தெரியாது, அப்படியே பேசினாலும் அது வெறும் பாலியல் சார்ந்த ஈர்ப்பு என்றே அணுகும் இயலாமையும், இக்கால இளைஞர்களைக் கிட்டத்தட்ட பெண் என்ற சக உயிரினத்தைக் குறித்த எப்புரிதலும் அற்றவர்கள் என்று நம்மைச் சுற்றி நடக்கும் சம்பவங்கள், குற்றங்களைப் பார்த்தால் ஒட்டுமொத்தமாக, சில விதிவிலக்குகள் தவிர, குற்றம் சாட்டுவதற்கான எல்லா முகாந்திரமும் இருக்கிறது.

இத்தகைய சூழலில் வளரும் இளைஞன், தான் செய்ய முடியாததை திரையில் தோன்றும் நாயகன் செய்கிறான் எனும் பொழுது அவனை உச்சி முகர்ந்து கொண்டாடுகிறான். அத்தகைய நாயக பிம்பத்தை தன் தோற்றத்தின் மூலமும், தான் "தேர்ந்தெடுக்கும்" தரம் தாழ்ந்த திரைப்படங்களின் மூலமும் தனுஷால் மிக எளிதாக வெற்றியடைய வைக்கமுடிகிறது.

கட்டுரையின் நோக்கம் தனிப்பட்ட ஒருவரைத் தாக்க வேண்டும் என்பதல்ல; மாறாக வேறு யாரும் செய்திராத, தொடர்ந்து பத்து வருடங்களுக்கும் மேலாக ஒரேயொரு கதாநாயகனால் எவ்வாறுவன் தொடர்தல் மற்றும் பெண்களுக்கெதிரான குற்றங்கள் கதாநாயகப் போர்வையில் எக்கேள்வியும் இன்றி சாத்தியப்பட்டிருக்கிறது என்பதை விளக்கிக் கொள்வது மட்டுமே. ஒவ்வொரு தமிழ்த் திரைப்படமாக எடுத்து இது குறித்து பேசினாலும், பெண் வெறுப்பு என்பது முடியாத ஒரு பேசுபொருள். இதுவரை அதிகமாக பேசப்படாத ஒரு முடிவின்மை.

இதற்கெல்லாம் தீர்வு என்று ஒன்று ஒரே நாளில் கிடைக்கப் போவதில்லை. காலம் காலமாக பெண்கள் எதிர்கொண்டு வரும் பிரச்சனைகள் ஒவ்வொரு காலகட்டத்தில் ஒவ்வொரு தோற்றம் கொண்டு பெண் இனத்தைக் காவு வாங்கிக் கொண்டுதான் இருக்கிறது.

இதை உணர எந்த மேதைமையும் ஒரு இயக்குனருக்கோ, தயாரிப்பாளருக்கோ, நடிகருக்கோ தேவையில்லை. வணிக ரீதியாகப் படம் வெற்றி பெற அது பெண் வெறுப்புத் திரைப்படமாக இருக்கவேண்டும் என்பதில்லை என்பதை பொறுப்புள்ளவர்கள் உணரவேண்டும். பெண்ணியத் திரைப்படமோ, பெண் கதாபாத்திரத்தை மையப்படுத்திய திரைப்படமோ எடுக்கப்பட வேண்டும் என்பது வாதமில்லை. ஆனால் குறைந்தபட்சம், வன்தொடர்தல், பெண்களை இழிவுபடுத்துதல், பெண்வெறுப்பு சிந்தனையை நகைச்சுவை என்ற பெயரில் பரப்புதல் போன்றவற்றைத் தவிர்த்தால் மட்டுமே தமிழ்த் திரைப்படம் அடுத்த கட்டத்திற்கு நகர முடியும்.

நூறு வருட தமிழ் சினிமா வெறும் ஆண் ஆதிக்க, ஆண் மைய, பெண் வெறுப்புப் பண்டமாக இதுவரை விற்று வந்ததில் பெண் கலைஞர்களுக்கும், நடிகர்களுக்கும் ஒரு பெருமையும் இல்லை. பாலியல் சமத்துவம் நிலவும் சூழலில் மட்டுமே இத்தகையக் கொண்டாட்டங்கள் பெண் கலைஞர்களுக்கும் மரியாதை அளிப்பதாக இருக்கமுடியும்.

அத்தகைய சமத்துவச் சூழல் அடுத்த நூறாண்டுகளுக்குள்ளேனும் ஏற்படுமா என்ற ஆதங்கத்துடன்தான் இது போன்ற கட்டுரைகளை தொடர்ந்து எழுதிக் கொண்டிருக்கிறோம். ●

M.S. Dhoni: The Untold Story

சுரேஷ் கண்ணன்

தற்செயல்களின் சாதனை

ஒலிம்பிக், உலக கோப்பை கிரிக்கெட் போட்டி போன்ற பெரிய அளவு விளையாட்டு திருவிழாக்கள் நிகழும் போதெல்லாம் இந்திய பொதுச் சமூகத்திடமிருந்து உடனடியாகத் தோன்றி விடும் வெறிகளுள் ஒன்று தேசப்பற்று. அதன் கூடவே கசப்பும் எரிச்சலுமாக வெளிப்படும் எதிர்வினைகளில் ஒன்று இதுவாக இருக்கும். "இத்தனை பெரிய மக்கள் தொகை கொண்ட நாட்டிலிருந்து ஒரு தங்கம் வாங்க முடியலையே?". விளையாட்டுத் துறையில் உள்ள அரசியல், ஊழல் உள்ளிட்ட பல்வேறு சமூகக் காரணிகளை இந்த புகார்தாரர்கள் மேலோட்டமாகவாவது அறிந்திருப்பார்கள் என்றாலும் தேசப்பற்று ஆவேசத்தின் காரணமாக இந்த முணுமுணுப்புகளுக்கு குறைவிருக்காது.

நாம் நிச்சயம் தாழ்வு மனப்பான்மையோ, சலிப்போ கொள்ளத் தேவையேயில்லை. எந்தவொரு துறையிலும் உலகத்தின் சாதனையாளர்களுக்கு நிகரான திறமையுள்ளவர்கள் இங்கும் நிச்சயமாக இருப்பார்கள். அவ்வாறான திறமைசாலிகளை கண்டெடுத்து எவ்வித அரசியலும் கலக்காமல் அவர்களை முறையாக ஊக்குவித்தால் நம்மாலும் அத்தகைய மைல்கல்களை எட்ட முடியும். ஆனால் இந்தியாவில் அங்கிங்கெனாபடி நிறைந்திருக்கும் சாதி மத அபிமானம், துவேஷம், ஊழல், அரசியல் போன்ற தடைக்கற்கள் இந்தச் சாதனைகளை நோக்கி நகர விடாது. இவற்றைக் களையாமல் நாம் உலகச் சாதனைகளைப் பற்றி பேசுவதில், புகார் செய்வதில் அர்த்தமில்லை.

எம்.எஸ்.தோனி என்கிற கிரிக்கெட் சாதனையாளரின் வாழ்க்கை வரலாற்றின் மீது அமைந்திருக்கும் திரைப்படத்தைப் பார்த்தால் இந்தக் கருத்து மேலதிகமாக உறுதிப்படுகிறது. கிரிக்கெட் என்பது ஒரு மதத்திற்கு இணையான வெறியையும் அபிமானத்தையும் இந்தியாவில் கொண்டிருப்பது நமக்குத் தெரியும். எனவே இத்திரைப்படம் உருவாக்கப்பட்டிருக்கும் நோக்கம், சாதனையாளரின் வரலாற்றை விவரிப்பதையும் தாண்டி மக்களின் அபிமானத்தை வணிகமாக்கிக் கொள்வதுதான் என்பது வெளிப்படை. அடுத்து சச்சின் டெண்டுல்கரின் வாழ்க்கையும் திரைப்படமாக வரப்போவதாக சொல்கிறார்கள்.

ஆனால் தோனியின் வாழ்க்கை தொடர்பான நிகழ்வுகள், காட்சிகளாக விரியும் இந்தப் பயணத்திலேயே இந்த நுண்ணரசியல் விஷயங்களும் தன்னிச்சையான உள்ளுறையாகப் பதிவாகியிருப்பதை உணர முடிகிறது.

பொதுவாகவே இங்குத் திறமையாளர்களைத் தேடிக் கண்டுணரும் கலாசாரமோ, அவர்களை முறையாக பராமரிக்கும் வழக்கமோ இல்லை. பொதுவான நிலைமையே இப்படியென்றால் தாழ்த்தப்பட்ட, அடித்தட்டு சமூகத்தில் உள்ள திறமையாளர்களை எவரும் சீந்த மாட்டார்கள் என்பதே நிதர்சனம். தீராத ஆர்வமுடையவர்கள் அவர்களே இந்தச் சமூகத்தின் ஒவ்வொரு தடைக்கற்களையும் முட்டி முட்டி முன்னேற வேண்டியிருக்கும். அப்படி முன்னேறும் பயணத்திலும் கூட அவர்களின் திறமை மூடப்பட்டு அவர்களை மறைக்கும் விதமாகப் பல்வேறு கீழ்மை அரசியல்களும் நிகழும். இவர்கள் முட்டி மோதி சற்று அடையாளம் பெற்று விட்ட பிறகு ஊடகங்களும் பெருவணிகமும் இவர்களை சுயநலம் காரணமாக அள்ளி அணைத்துக் கொள்ளும். இவர்களின் புகழும் திறமையும் சற்று மங்கினால் உடனே உதறித்தள்ள இந்த வணிகக்கூட்டம் தயங்காது.

தோனி என்கிற கிரிக்கெட் சாதனையாளன் எவ்வாறு தன் பயணத்தின் உயரத்தை அடைகிறான்? அது திட்டமிட்ட பயணமா அல்லது தற்செயல்களால் அமைந்ததா?

இளம் வயது தோனிக்குக் கால்பந்து விளையாட்டின் மீதுதான் விருப்பம் இருக்கிறது. அதில் திறமையான கோல்கீப்பராக இருக்கிறான். ஆனால் அவன் படிக்கும் பள்ளியில் உள்ள கிரிக்கெட் குழுவில் விக்கெட் கீப்பராக இருக்கும் மாணவனை, படிப்பு பாழ்படக்கூடாது என்று அவனது தாய் அழைத்துச் சென்று விடுகிறாள். எனவே அந்த ஆசிரியர், கோல் கீப்பராக

இருக்கும் இவனை வலுக்கட்டாயமாக அழைத்து கிரிக்கெட்டில் போடுகிறார். ஆக, ஒருவனின் கனவும் பயணமும் அமைவது அவனது இயல்பான ஆர்வத்தினால் அல்ல. தற்செயல்களே தீர்மானிக்கின்றன.

படத்தின் துவக்கத்திலேயே இது தொடர்பானதொரு காட்சி வருகிறது. தோனியின் தந்தை பிரசவ வார்டில் காத்திருக்கிறார். செவிலி வெளியே வந்து அவருக்கு மகன் பிறந்திருப்பதாகக் கூறுகிறாள். மகிழ்ச்சியடையும் தந்தையைப் பிறகு வரும் மருத்துவர் குழப்புகிறார். 'உங்களுக்கு பெண் குழந்தை பிறந்திருக்கிறது'. சிறிய விசாரணைக்குப் பிறகு தெளிவாகிறது. ஆண் குழந்தை இவருக்குக் கிடைக்காமல், ஏற்கெனவே மூன்று ஆண் பிள்ளைகள் உள்ள இன்னொரு குடும்பத்திற்கு தவறுதலாகக் கூடுதல் ஆண் பிள்ளையாகத் தோனி சென்றிருந்தால் என்னவாகியிருக்கும் என்கிற சுவாரசியமான கேள்வியை இந்தக் காட்சி எழுப்புகிறது. நம்முடைய மருத்துவமனைகள் ஒருவரின் தலைவிதியையே மாற்றி எழுதி விடும் வல்லமையுடன் இயங்குகின்றன.

தன்னுடைய அதிரடிகளின் மூலம் கிரிக்கெட் போட்டிகளில் கவன ஈர்ப்பு ஏற்படுத்தும் தோனிக்கு ரயில்வே பணி கிடைக்கிறது. எங்கே இவனது எதிர்காலம் விளையாட்டில் தொலைந்து விடுமோ என்று பயந்து கொண்டிருக்கும் அவனது நடுத்தர வர்க்க தந்தை அப்போதுதான் நிம்மதி பெருமூச்சு விடுகிறார். பாதுகாப்பான குமாஸ்தா வேலைகளைத் தவிர வேறு பிற துறைகளை நடுத்தரவர்க்கம் அலட்சியப்படுத்துகிறது. அவர்களைச் சொல்லியும் குற்றமில்லை. நிலைமை இங்கு அப்படித்தான் இருக்கிறது. ஒருவன் தனக்கு விருப்பமான துறையில் தன் கனவுப்பயணத்தை தொடர நினைத்தால் அதற்கான நிச்சயமான எதிர்காலம் இங்கு இல்லை. தோனியின் தந்தை அவனை அரைமனதுடன் கிரிக்கெட் விளையாட சம்மதிக்கிறார்தான் என்றாலும் அவர் அனுமதிக்காமல் போயிருந்தால் என்ன வாகியிருக்கும்? இன்னொரு தற்செயல்.

உறுதியான, தெளிவான திட்டமிடலும் ஆர்வமும் அல்ல, தற்செயல்களே பெரும்பாலும் இங்கு சாதனைகளின் பயணத்தை தீர்மானிக் கின்றன.

இத்திரைப்படத்தில் வரும் இரண்டு காட்சிக் கோர்வைகள் எனக்குப் பிடித்திருந்தன. உத்வேகமும் நெகிழ்வும் அளித்தன. ஒன்று, தோனி தனது குழப்பத்திலிருந்து விலகி எதிர்காலத்தைப் பற்றி உறுதியுடன் தீர்மானிக்கும் இடைவேளை காட்சி. ரயில்வேயில் டிக்கெட் கலெக்ட்டராக பணி கிடைத்தது அவனுடைய தந்தைக்கு நிம்மதி என்றாலும் உள்ளூற இவனுக்கு சந்தோஷமில்லை. கிரிக்கெட் கனவுகளுடன் அரசாங்க இயந்திரத்தில் சிக்கி தினம் தினம் செத்துக் கொண்டிருக்கிறான். அவ்வப்போது பயிற்சிக்குச் சென்று விடுவதால் இவன் மீது விசாரணையொன்று வரவிருப்பதாக இவனுக்கு ஆதரவாக இருக்கும் உயர்அதிகாரி எச்சரிக்கிறார். எப்படி நடந்து கொள்ள வேண்டும் என்று வழிகாட்டுகிறார். மன உளைச்சலில் இருக்கும் இவனுக்கு எதுவுமே காதில் விழுவதில்லை.

குழப்பமான சிந்தனையுடன் ரயில்வே நிலையத்தில் உட்கார்ந்திருக்கிறான். கனவு லகிலிருந்து வருவதைப் போல ஒரு ரயில் அவனை நோக்கி வருகிறது. அவனுடைய ஊருக்குச் செல்லும் வண்டியாயிருக்கும் அது. பெரிய மைதானத்தில் ஆயிரக்கணக்கான ரசிகர் கூட்டம் அவனுடைய பெயரைச் சொல்லி கூக்குரலிடுவது போன்ற ஒலிகள் அவனுடைய மனக்காதில் விழுகின்றன. சட்டென்று உறுதியான தீர்மானத்துடன் அந்த ரயிலில் ஏறுகிறான். அவன் தன் பணியிலிருந்து விலகி விட்டான் என்று தெரிகிறது. அப்படி தீர்மானமான முடிவெடுக்காமல் அவன் ரயில்வேயில் பணியாற்றிக் கொண்டே சாத்தியமான கிரிக்கெட் போட்டிகள் மட்டும் விளையாடிக் கொண்டிருந்தால் என்ன வாகியிருக்கும்? மீண்டும் ஒரு தற்செயல்.

இன்னொரு காட்சி. தோனி திறமை யானவனாக இருந்தாலும் இந்திய அணியில்

தேர்வாவது சிரமமானதாக இருக்கிறது. கடுமையான போட்டி. தவிர வழக்கமான அரசியலும். சோர்வும் எரிச்சலும் இருந் தாலும் தன்னுடைய ஊக்கத்தை அவன் கைவிடுவதில்லை. ஒருநாள் அவன் பேட்மிட்டன் ஆடிக் கொண்டிருக்கும் போது நண்பர்கள் வந்து அந்த சந்தோஷமான விஷயத்தைச் சொல்கிறார்கள். ஆம். அவன் இந்திய அணியில் விளையாட தேர்வாகியிருக்கிறான். அவர்களின் கூச்சல் தோனியின் காதில் விழுந்தாலும் அவனுடைய கவனம் கலைவதில்லை. தன்னுடைய ஆட்டத்தை முடிக்கும் வரையில் நிறுத்து வதில்லை. அதிலேயே கவனமாக இருக் கிறான். மகிழ்ச்சியோ, துயரமோ, எத்தனை கவனக்கலைப்புகள் வந்தாலும் உணர்ச்சி வசப்படாமல் தம்முடைய அப்போதைய பணியில் ஒருமுகப்பட்ட மனதுடன் கவனமாக இருக்கும் அந்த மனோபாவமே, தோனியை அணித்தலைவன் என்கிற நிலைக்கு உயர்த்திச் சென்றிருக்கும் என்பதை உணர முடிகிறது.

மத்திய அரசாலும் இன்ன பிற வளர்ந்த மாநிலங் களாலும் கவனிக்கப்படாத, புறக்கணிக்கப்பட்ட மாநிலங்களில் ஒன்றின் நகரத்திலிருந்து தன்னுடைய கடுமையான உழைப்பால் இந்திய கிரிக்கெட் அணியின் வெற்றிகரமான தலைவனாக மாறிய இந்த சரித்திரம் ஏறத்தாழ சுவாரசியமாகவே சொல்லப்பட்டிருந்தாலும் ஒரு *biographical drama*-விற்கு மூன்று மணி நேரம் என்பது அதிகம். தோனியின் தனிப் பட்ட காதல் வாழ்க்கை சம்பவங்கள் சாவகாசமாக விவரிக்கப்பட்டிருந்ததை சற்று சுருக்கியிருக்கலாம். மைதானங்களில் பதிவாக்கப்பட்ட உண்மையான காட்சித் துணுக்குகள் மிகப் பொருத்தமான தருணங்களில் உறுத்தாதவாறு இத்திரைப்படத்தில் இணைக்கப்பட்டிருக்கும் நுட்பம் பாராட்டப்பட வேண்டியது.

The Untold Story என்கிற படத்தின் தலைப் பிற்கேற்ப படத்தில் எதுவுமே இல்லை. எல்லாமே பொதுவெளியில் உதிர்ந்த தகவல்கள்தான். மாறாக பல சம்பவங்கள் விடுபட்டிருப்பது இந்த தலைப்பை தலைகீழ் நகைச்சுவையாக்குகிறது. தோனி, இந்திய அணியின் தலைவனானது, இதர வீரர்களு டனான இணக்கமும் மோதலும், அதிலிருந்த அரசியலை எதிர்கொண்டது, கிரிக்கெட் எனும் ஆட்டத்தை சுற்றுலா பொருட்காட்சி மாதிரி ஆக்கிய டி20 ஆட்டங்கள் போன்றவற்றின் தீற்றல்கள் இதில் விடுபட்டிருந்தன. நடைமுறைச் சிக்கல்கள், சங்கடங்கள் கருதி சில விஷயங்கள் தவிர்க்கப்பட்டிருக்கலாம்.

Sushant Singh Rajput எனக்குப் பிடித்தமான நடிகர்களில் ஒருவர். தோனியாக நடிக்க இவர் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டிருந்தது மிகவும் பொருத்தமானது. ஏறத்தாழ தோற்ற ஒற்றுமை யிலும் மட்டுமல்ல, மைதானங்களில் தோனி வெளிப்படுத்தும் உடல்மொழியை கச்சித மாக பின்பற்றியிருந்தார். தோனி ஒரு வேளை அடைந்திருக்கக்கூடிய அகச் சிக்கல்களை, சங்கடங்களை தனது அபாரமான முகபாவங்களால் நம்மை உணரச் செய்திருந்தார். யுவராஜ் மாதிரியே இருந்தவரையும் *casting* செய்த மெனக்கெடல் சிறப்பு. அனில்கபூர், குமுத் மிஸ்ரா, ராஜேஷ் சர்மா போன்ற விற்பன்னர்கள் தங்களின் அற்புதமான பங்களிப்பை அளித்திருந்தார்கள்.

இதன் திரைக்கதைக்காகவும் நம்பகத் தன்மைக்காகவும் இயக்குநர் நீரஜ் பாண்டேவின் குழு மேற்கொண்டிருந்த உழைப்பு நன்றாகவே தெரிகிறது. ஆனால் இதை ஒரு சம்பிரதாயமான வாழ்க்கை வரலாற்றுத் திரைப்படமாக ஆக்கி விட்டிருந்ததுதான் பரிதாபம். வெகுசன பார்வையாளர்களுக்கான பண்டமாக இதை ஆக்க மாற்ற முயன்றதில் நிகழ்ந்த விபத்தாக இருந்திருக்கலாம். என்றாலும் இந்தியா போன்ற ஊழல் மலிந்திருக்கும் பிரதேசத்திலிருந்து சாதனையாளர்கள் உருவாவதும் வெளியே வருவதும் பெரும்பாலும் அவர்களின் சுயாதீன முயற்சிகளாலும் தற்செயல்களாலும் மட்டுமே நிகழ்கிறது என்பதை தன்னிச்சையான உள்ளுறையாக விவரித்த விஷயத்திற்காக இத்திரைப்படம் ஒரு முக்கியமான பதிவாக இருக்கும்.

விஜிதரன்

சமீபத்திய தமிழ் சினிமாவின் போக்கில் மாறுதல்கள் ஏற்படுவதற்கான சில அறிகுறிகள் தெரிவதாகப் பேச்சுகள் நடைபெற்று வருகின்றன. இந்த வகையான பேச்சுகளுக்கு ஒரு காரணமாக இருப்பவர் இயக்குனர் மணிகண்டன். அவருடைய காக்காமுட்டை, குற்றமே தண்டனை போன்ற படங்களின் மூலம் அறியப்பட்டவர் இவர். சமீபத்தில் இவர் இயக்கி இருக்கும் படம் "ஆண்டவன் கட்டளை". இந்த படம் பரவலான கவனம் பெற்று கிட்டத்தட்ட வெற்றி அடைந்துள்ளது. இது சாதாரண நகைச்சுவைப் படம் என்ற பெயரில் புறம் தள்ள முடியாத காரணங்களை உட்கொண்டுதான் இருக்கின்றது. முதலாவதாகப் படத்தின் இயக்குநர் என்ற முறையிலும், இந்தப் படம் பயணிக்கும் தளங்கள் என்ற முறையிலும் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது.

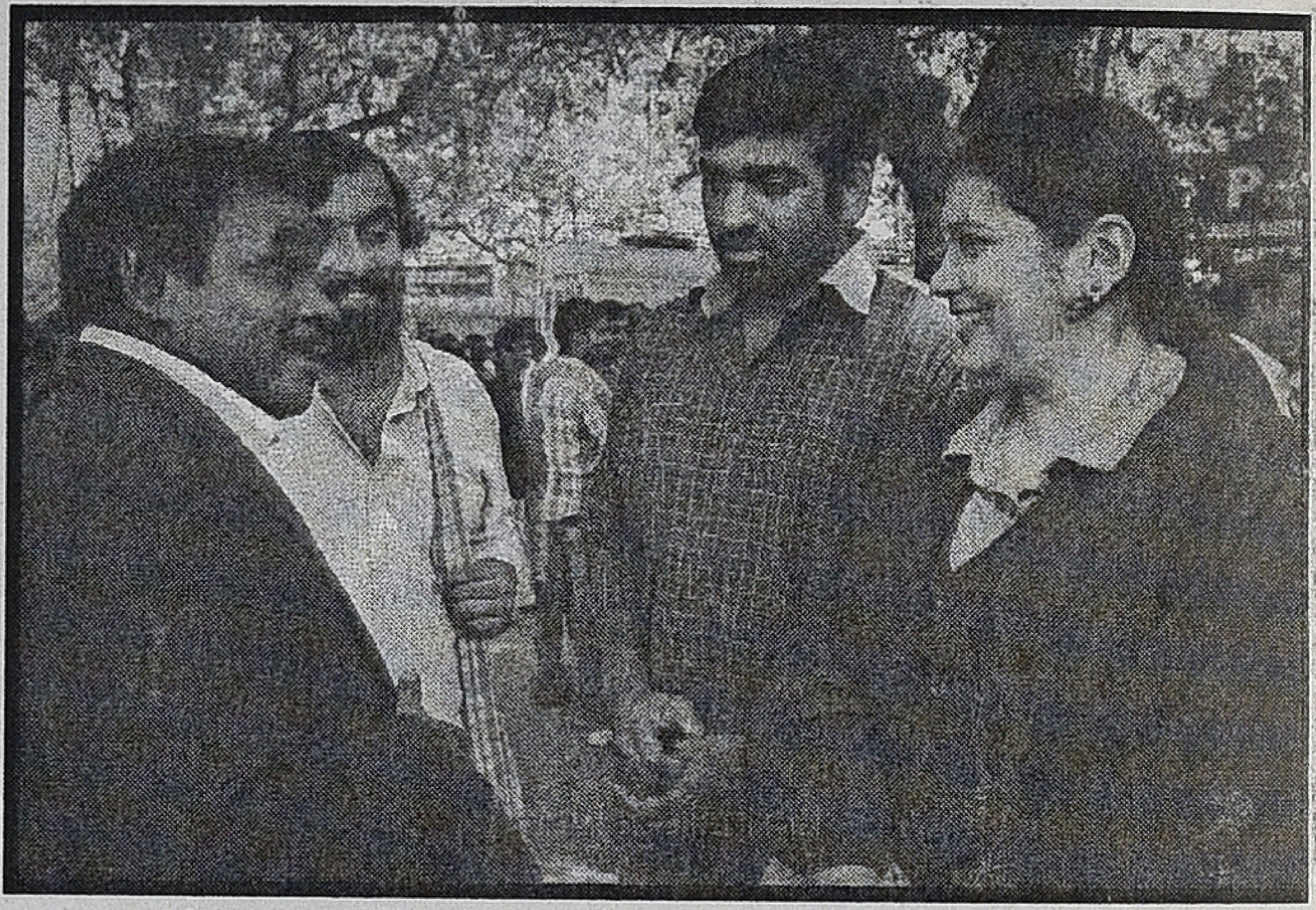
ஆண்டவன் கட்டளை

மதுரைக்கு அருகில் உள்ள ஒரு கிராமத்தில் இருந்து குடும்ப கஷ்டம் காரணமாக லண்டன் போய் வேலை செய்வதற்காக

ஆண்டவன் கட்டளை...?

சென்னை வரும் காந்தி, பாண்டி என்ற இருவர், சென்னையில் ஒரு நிறுவனத்தின் மூலம் போலியான ஆதாரங்களை உருவாக்கி, சுற்றுலா விசாவில் இலண்டன் சென்று அங்கே தங்குவதென திட்டம் போடுகின்றனர். இந்த நிலையில் இவர்களுடன் நேசன் என்ற இலங்கையைச் சேர்ந்த ஒருவரும் நண்பராகி கூடவே தங்குகிறார். இந்த நேசன் என்பவர் ஆட்களை வெளிநாடுகளுக்கு அனுப்பும் நிறுவனத்தில் வேலைசெய்கிறார். இதன் உரிமையாளராக இருப்பவர் குமார் என்பவர். இலண்டன் போவதற்காக காந்தி மற்றும் பாண்டி பாஸ்போர்ட் எடுக்கையில் திருமணம் ஆகி இருந்தால் மட்டுமே சுற்றுலா விசா தருவார்கள் என்பதால், பொய்யாக ஒரு மனைவி பெயர் தகவலாகக் கொடுக்கப்படுகிறது. விசாவிற்கான நேர்முக தேர்வில் பாண்டி மட்டும் தேர்வாகி லண்டன் போகிறார். விசா மறுக்கப்படும் காந்தி இங்கு ஒரு நாடக கம்பெனியில் கணக்காளராக வேலைக்கு சேர்கிறார். அங்கு அவர் நேர்மையாக இருப்பதினால் மானேஜராக உயர்கிறார். நாடக குழுவுடன் லண்டன் காந்தியும் செல்ல வேண்டிய சூழ்நிலை வருகிறது. அதற்கான வேலைகளில் ஈடுபடும் போது பாஸ்போர்ட் பிரச்சனையாகிறது. அதற்காகப் பொய்யாக கொடுக்கப்பட்ட மனைவியின் பெயரில் உள்ள ஒரு செய்தியாளரிடம் உதவி கேட்பதும், அது தொடர்பாக என்ன என்ன பிரச்சனைகள் வருகின்றது என்பதும்? வெளிநாடு சென்ற பாண்டி என்ன ஆனார்? நேசன், குமார் நிலை என்ன ஆனது என்பதையும் நகைச்சுவை பாணியில் சொல்லப்பட்டிருக்கும் படம்தான் ஆண்டவன் கட்டளை.

இந்தப்படத்தின் கதையானது பல்வேறு தளங்களில் பயணிக்கின்றது. அதாவது கிராமங்களில் நிலவும் பொருளாதார பிரச்சனைகள், வெளிநாட்டு வேலை, சென்னையில்உள்ளவீட்டு வாடகை பிரச்சனைகள், தமிழகத்தில் உள்ள இலங்கைத் தமிழர் பிரச்சனை, சிறிதளவு பெண்கள் தொடர்பாகவும், ஊடகம் தொடர்பாகவும் இந்த படம்



பேசுகிறது. இந்த சமூக பிரச்சனைகளை தளமாக கொண்டு பயணிக்கின்றது. அதே சமயத்தில் முக்கிய கதைக்கருவாக இருப்பது தனிமனித நேர்மையும், உண்மையும் கொண்டு வாழ்க்கையை நேரான திசை பயணிக்க வேண்டும், அப்படி இருப்பதே ஆண்டவன் கட்டளை(விதி) என்பது ஆகும்.

படமும் சிறப்பும்

இந்த திரைப்படத்தில் முதலாவதாகப் பாராட்டக் கூடிய வகையில் அமைந்திருப்பது, கதாபாத்திர தேர்வு ஆகும். சிறியது முதல் முக்கிய கதாப்பாத்திர தேர்வும் , அவர்களின் நடிப்பும் தேவையானதாகவும் படத்தை நகர்த்தவும் மிக அழகாகப் பயன்பட்டுள்ளது. மேலும் கதையின் நகர்வும் தொய்வில்லாமல் செல்வது எவ்வித அலுப்புகலும் இல்லாமல் படம் பயணிக்கின்றது. படத்தின் மற்றொரு சிறப்பு நகைச்சுவை காட்சிகள். எதார்த்தமாகவும், மிகவும் சரியாகவும் கையாளப்பட்டுள்ளது. நகைச்சுவை காட்சிகள் மிக சுலபமாக பார்வையாளர்களிடம் சேர்ந்துவிடுகிறது. குறிப்பிடும் படியான மற்றொரு விடயம் இந்த படத்தின் ஒளிப்பதிவு ஆகும். வாடகை வீடு தேடும் படலத்தை ஒளிப்பதிவு செய்த விதம், காட்சி மொழியில் கருத்தினை தெளிவாகப் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளது.

பெருநகர சென்னையின் வீடு,வாடகை பிரச்சனைகள் பற்றி சித்தரித்து இருப்பது படத்தின் மிக நல்ல விடயம். இன்றைய

கொடும் நுகர்வு கலாசாரத்தில் பணம் சம்பாதிக்க மக்களின் சிந்தனை எந்த அளவிற்கு மாறி உள்ளது என்பதற்கு சிறந்த எடுத்துக்காட்டு வீடும், வாடகை பிரச்சனையும். மேலும் போகிற போக்கில் வீடு, வாடகை பிரச்சனையில் சிறுபான்மையினரான கிருத்தவர்களும், இசுலாமியர்களும் சந்திக்கும் பிரச்சனைகளை பதிவு செய்த இடம் சிறப்பு.

சில விமர்சனங்கள்

ஆண்டவன் கட்டளை படத்தின் மைய கருத்தினைப் பற்றிய விவாதத்தினைச் செய்வதற்கு முன்னாள் அது கையாண்ட பல விசயங்களின் நிலையை பார்ப்போம். முதல் விடயமாகப் பெண்கள் பற்றிய கருத்து நிலை கவனிக்கப் படவேண்டியது. படத்தில் நாயகி மிக தைரியமுள்ளவராகக் காட்டப்படுகிறார். அவர் மூலமாகப் பெண்களின் உடை பற்றிய அரசியல் பேசப்பட்டுள்ளது. குறிப்பாக "தமிழ் கலாசாரம்" என அரசியல் செய்யும் அரசியல்வாதிக்கும், கதாநாயகிக்குமான உடை பற்றிய உரையாடல் சிறப்பானது. பெண்களின் உடை என்பது அவர்களின் விருப்பம் என சற்று வலிமையாகவே காட்டப்பட்டுள்ளது. முக்கியமாக "கலாசார உடை சேலை" என்ற கருத்தை கேள்விக்கு உட்படுத்தபட்டுள்ளது. ஆனால் அதே நேரத்தில், அதாவது வீரமிக்க கதாநாயகி படத்தின் இறுதி காட்சிக்கு முன்பு வரை ஜீன்ஸ்சும், குர்தாவும் அணிந்து வந்தவர், இறுதிகாட்சிகளில் முக்கியமாக திருமணம் ஆன பிறகு, குறிப்பாக சொல்லவேண்டும் என்றால் கதாநாயகனை திருமணம் செய்த அடுத்த காட்சியில் முதல் தடவையாகச் சேலையில் தோன்றுகிறார். பின்னர் வரக்கூடிய காட்சிகளில் பெரும்பாண்மையாக சேலைதான் உடுத்தி இருக்கிறார்.

இதன் மூலம் இயக்குனர் என்ன சொல்ல வருகிறார்? நவீன உடை என்பது திரு மணத்திற்கு முன்னர் மட்டும் தான் பெண்கள் அணியவேண்டும் என்பதா? மற்றும் திருமணத்திற்கு பின்னர் பெண்கள் கலாசார உடையில்தான் இருக்க வேண்டும் என்பதா? உடை அரசியலில் பெண்கள் பக்கம் பேசிவிட்டு இப்படி பயன்படுத்தி இருப்பது ஆபத்தானதாகவே உள்ளது.

இனி படத்தின் மையக் கருத்து நிலைக்கு வருவோம். படத்தில் மையக்கரு முதலில் குறிப்பிட்டது போல் 'உண்மையும் விதியும்'தான் படத்தின் மையப்பொருள். எது நடந்தாலும் தனிமனித ஒழுக்கமே அதற்கு தீர்வாக முடியும் என்ற காந்திய தத்துவத்தினை அடிப் படையாகக் கொண்டது. இதனால்தான் படத்தின் கதாநாயகனுக்கு காந்தி என பெயரிடப்பட்டுள்ளது போலும். சமூகத்தில் அனைத்து பிரச்சனைகளும் அமைப்புரீதியில் செயல்பட்டுக் கொண்டிருக்கும்போது அந்த அமைப்பிடம் தனிமனித ஒழுக்கத்தைத் தீர்வாக வைப்பது எந்த விதங்களில் நியாயம்?

உண்மை கருத்தமைவோடு கதாநாயகன் இருக்கும்போது அவருக்கு எல்லாம் நன்மை யாகவே நடக்க வேண்டும் என்பதற்காகவே ஒட்டுமொத்த கதாபத்திரங்கள் அமைக்கப் பட்டதில்தான் செயற்கை தன்மை பெருமளவில் தெரிகிறது.

ஒரு முக்கிய திருப்பமாக விசா வழங்கும் அலுவலகத்தில் பொய் சொல்லி லண்டன் போகவேண்டிய காந்தி, ஒரு உண்மை சொல் வதினால் லண்டன் செல்ல மறுக்கப்படுகிறது. அதே நேரத்தில் பாண்டி பொய் சொல்லி லண்டன் சென்று பல்வேறு பிரச்சனைகளால் வேதனைப்படுகிறார். பின்னர் இந்தியாவிற்கே

திரும்பி அனுப்பப்படுகிறார். காந்தி உண்மையாக இருந்ததினால்தான் ஆண்டவன் கட்டளையால் (விதியால்) பெரும் பிரச்சனைகளில் இருந்து தப்பி, நல்லதொரு வாழ்க்கையினை அமைந்து, பின்னர் அவர் ஆசைபடியே லண்டனும் செல்கிறார்.

இன்றளவும் கோடிகளில் குளிப்பவர்களும், அதிகார நாற்காலிகளில் கோலோச்சுபவர்களும் சாதாரண மக்களை சுரண்டி, சுரண்டியே செழித்து வாழ்கின்றனர். ஆனால் அல்லும் பகலுமாய் உழைக்கும் எளிய மக்களுக்கு இன்றளவும் மிச்சம் இருப்பது வறுமையும், வேதனையுமே. இதுதான் சமூக எதார்த்தம். இதை மேற்கூறிய தனிமனித உண்மையினை கொண்டு மாற்ற முடியுமா? ஆண்டவன் தான் கட்டளை ஈடுவாரா? எது நடந்தலும் நன்மையேன இதையும் விடவா? செயற்கை தன்னமைக்கு இவையும் ஒரு காரணம்.

மக்கள் நேரடியாக அரசு அலுவலர்களை அணுகுவது இல்லை. அதனால்தான் எல்லா பிரச்சனைகளும் வருகின்றன. எனவே இதைத் தடுக்க இந்தப் படத்தில் மற்றுமொரு ஒழுக்க போதனை செய்யப்படுகிறது. நேரடியாக அரசு அலுவலர்களை அணுகினால்போதும், அவர்களிடம் உன்மையாக இருந்தால் போதும் பிரச்சனையே வராது என சொல்லப்படுகிறது.

நேசனின் நிலை

நேசன் இந்த திரைப்படத்தில் உள்ள ஈழ தமிழ் புலம்பெயர் கதாப்பத்திரம். தனது மனைவி மற்றும் மகளுடன் இறுதிப்போர் காலகட்டத்தில் இந்தியா வந்து, இங்கு அவர்களைத் தொலைத்துவிட்டு, அவர்களைத் தேடித்திரியும் துன்பத்தைச் சுமை கொண்ட நபர். அதே நேரத்தில் இந்தியாவில் இருந்து போலி தகவல்களுடன் ஆட்களை வெளிநாடு அனுப்பும் ஒரு நிறுவனத்தில் முக்கிய வேலைகள் செய்துகொண்டு இருப்பவர். கடைசியில் போலிசாரால் கைது செய்யப்படுகிறார்.

ஈழதமிழர்களைத் தமிழ் சினிமா துறையினர் பொதுதளங்களிலும். திரைப்பட அணுகும் முறையிலும் மிகை கழிவிரக்கப் பாணியில் உள்ளது. தமிழ் சினிமாக்களில் பெரும்பான்மையாக ஈழத் தமிழர் சித்தரிப்பு துன்பச் சுமை அழுந்தி கிடப்பதாக உள்ளது. அத்துடன் நகைச்சுவை உணர்வையும் இணைக்கின்றனர். அது தெனாலி முதல் ஆண்டவன் கட்டளை வரை தொடர்கிறது. இது என்ன மரபு என்று புரியவில்லை?

நேசன் என்ற பாத்திரத்தின் முக்கிய நோக்கம் தனது மனைவி, குழந்தையை தேடுவதே. ஆனால் திரைப்படத்தில் ஒரு காட்சியில் மட்டுமே அதுவும் எதேச்சையாக வருகிறது. மற்ற முழு நேரமும் கதாநாயகன் காந்திக்கு உதவி செய்வதே முக்கிய பணியாகச் செய்கிறார். இறுதியில் கதாநாயகனுக்காகவே சிறையும் செல்கிறார். துயரச் சுமை கொண்ட ஒரு கதாப்பாத்திரம் திரைவெளியில் தலையும் வாலும் இல்லாமல் வந்துபோகிறது. முற்றிலும் செயற்கைப்பாணியில் நகைச்சுவை உணர்வைத் தோற்றுவிப்பதற்கும் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

இந்தியாவில் இருக்கும் புலம்பெயர்ந்தோர் இலங்கையில் இருந்து படகு மூலம் வந்தால் அகதி முகாமில் வைத்திருப்பார்கள். இங்கு மண்டபம் முகாம்(இராமநாத புரத்தில் உள்ளது) தவிர அனைத்திலும் இருந்து யார் வேண்டுமானலும் வெளியே சென்று வரலாம். மாதம் மாதம் நடக்கும் கணக்கெடுப்பில் *(cheekking)* கலந்து கொண்டால் மட்டும் போதும். அதே நேரத்தில் புலிகள் இயக்கத்தைச் சேர்ந்தவர்கள் எனவும் தமிழகத்தில் பல்வேறு தவறுகள் புரிந்தவர்கள் என உளவுப்பிரிவு அதிகாரிகளால் குற்றம்சாட்டப் பட்டவர்களை “சிறப்பு முகாம்” என தமிழகத்தில் உள்ள மூன்று முகாம்களில் வைத்திருக்கின்றனர். இங்கிருந்துதான் வெளியில் செல்லமுடியாது. நேசன் முதல் வகையைச் சேர்ந்தவர். அதனால் முகாம்களில் இருந்தே தனது மனைவி, மகளை தேடி இருக்கலாம். மேலும் இலங்கை பேச்சு வழக்கில் பேசினால் கைது என்ற நிலைக்கு இன்னும் தமிழகத்தில் ஈழ தமிழர்களுக்கு வரவில்லை. இவ்வாறு, எப்படி நோக்கினாலும் மிகை கழிவிரக்கப் பாணியில் நேசன் கட்டமைக்கப்பட்டு உள்ளது தெரிகிறது.

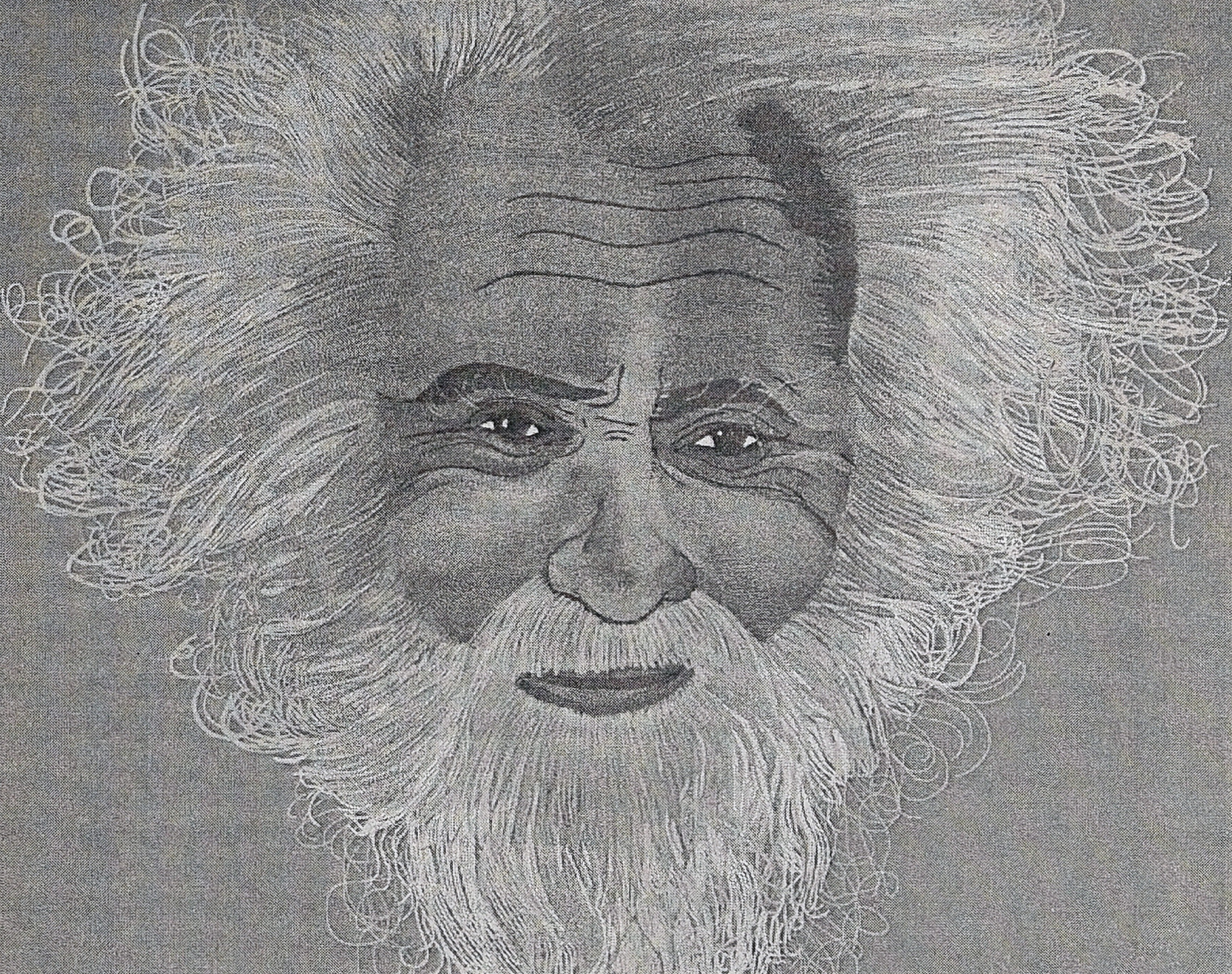
லேகா இராமசுப்பிரமணியன்

தலைமுறைகளின் கதை

திதி

சர்வதேச திரைப்பட விழாக்களை மட்டுமே குறிவைத்து எடுக்கப்படும் மாற்று சினிமாக்களுக்கு மத்தியில் இந்தாண்டு வெளியாகியுள்ள திதி (கன்னடம்) பாரபட்சமின்றி அனைத்து தரப்பட்ட ரசிகர்களின் பாராட்டுகளைப் பெற்றுவருகிறது.

அனுராக் காஷ்யப், சேகர் கபூர் போன்ற இந்தியாவின் முன்னணி இயக்குநர்கள் இப்படத்தை கொண்டாடுகின்றனர். பாமரனும் புரிந்து கொள்ளும்படி அமைந்த இதன் எளிமையான திரைக்கதையும், அதை முடிந்த வரை எதார்த்த அழகியலோடு பகிர்ந்துள்ள ராம் ரெட்டியின் சமரசமில்லா இயக்கமும்



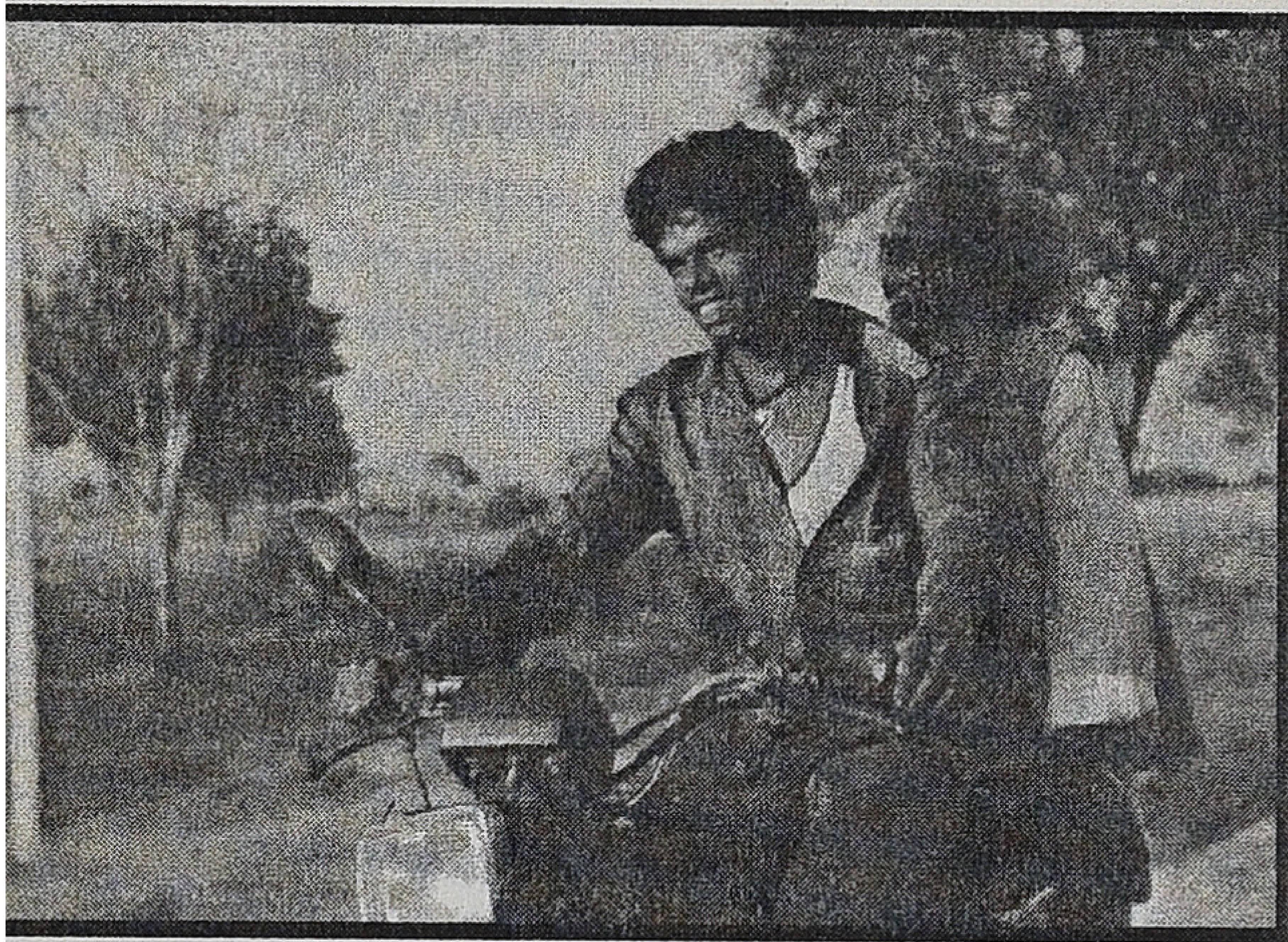
இவ்வெற்றியைச் சாத்தியமாக்கிய முக்கிய காரணிகள். மிகுந்த பொருட் செலவில், புகழ் பெற்ற நட்சத்திரங்களைக் கொண்டு எடுக்கப்படும் ஆடம்பரத் திரைப்படங்கள் தராத மேம்பட்ட காட்சி அனுபவத்தை திதி எவ்வித மெனக்கெடலும் இல்லாமல் நமக்களிக்கிறது. கர்நாடக் கிராமமொன்றில் நிகழும் இக்கதை, மூன்று தலைமுறை ஆண்களை மையமாகக் கொண்டது.

101 வயதில் இறக்கும் கிராமத்தின் மூத்த கிழவர் செஞ்சுரி கவுடாவின் திதிக்குத் தயாராகிறது அவரது குடும்பமும் அக்கம்பக்கத்து கிராமங்களும். திதி நிகழ்வுக்கான இடைப்பட்ட பத்து நாட்களின் சம்பவங்களே கதை. இந்திய கிராமங்களோடு உங்களுக்கு நன்கு பரிட்சயம் இருக்குமாயின் இப்படத்தின் எதார்த்த நடை ஆச்சரியப்படுத்தும். பரிட்சயமற்றவர்களுக்கு நம் கிராமங்களைப் புரிந்துகொள்ள உதவும் நேர்மையான படைப்பாக திதி இருக்கும்.

முதல் காட்சியில், தெருவில் நடந்து செல்லும் ஆட்களை மோசமான வசவுகளால் அர்ச்சிக்கும் செஞ்சுரி கவுடா நம்மை ஆர்பாட்டமில்லா அசல் மனிதர்களின் உலகத்துக்குள் உற்சாகமாக வரவேற்கிறார். பெரியவரின் ஏச்சு பேச்சும், வயதின் மீதான மரியாதைக்காக அவரை யாரும் கேள்விகள் கேட்காமல் தத்தம் வேலைகளைத் தொடர்ந்து கொண்டிருப்பதுமென அந்த தொடக்கக் காட்சி குறிப்பிடும்படியான நேர்த்தி கொண்டது.

செஞ்சுரி கவுடாவின் மகன் கடப்பா, தான்தோன்றிக் கிழவர். வீடு, குடும்பம், உறவுகள் என எந்தவொரு வட்டத்திற்குள்ளும் சிக்கிக் கொள்ளாமல் மனம் போன போக்கில் ஊரை சுற்றி வரும் விசித்திர மனிதர். இறந்த தந்தைக்கு ஈமக் காரியங்கள் செய்வது தேவையற்ற வேலை என வாதிடும் கடப்பா குழந்தையின் துள்ளலோடு, கொள்ளை அழகு சிரிப்போடு நம் மனதோடு நெருக்கம் கொள்கிறார்.

கடப்பாவின் தேவைகள் மிக மிகக் குறைவு. பெரும்பாலும் அவை பிராந்தி மற்றும் பீடியோடு நிறைவடைந்து விடுகிறது. எப்போது எங்கு இருப்பார் என எவரும் சொல்ல முடியாதபடி ஓரிடத்தில் நிலை கொள்ளாதவர். ஞானிகளிடம் காணப்படும் தீர்க்க குணம் கடப்பா கொண்டது. வாழ்வை அவர் இவ்விதம் கையாள்வதற்கு நெகிழ்ச்சியான கதை ஒன்று இருக்கிறது. நாம் பேரன்பு கொண்டிருப்பவர்கள் நமக்கு இழைக்கும் துரோகத்தின் வலி, மரணம் வரை பின்தொடரும் வல்லமை கொண்டது. அவ்விதமான தனது கடந்த காலத்தின் துயரக் கதையைச் சொல்லி அது கனவா, நினைவா என புரியவில்லை என்கிறார் கடப்பா. புன்னகையை மட்டுமே பெரும்பாலும் பதிலாய் அளிக்கும் அக்கிழவரின் கதை உருக்கமானது. அவர் மீதான நம் பிரியத்தை அதிகரிக்கச் செய்வது.



கிழவர் கடப்பாவின் மகன் தம்மன்னா. தாத்தாவின் மறைவிற்கு பிறகு குடும்ப சொத்தை காப்பாற்றிக் கொள்ள தகப்பனோடு போராடும் தம்மன்னா சராசரி குடும்பஸ்தன்களின் பிரதி. சொத்து பத்திரத்தில் கையெழுத்து போட மறுக்கும் கடப்பாவோடு தம்மன்னா கொள்ளும் உரையாடல்கள் மேலோட்டமான பார்வைக்கு நகைச்சுவையாக தோன்றினாலும், அர்த்தம் பொதிந்தவை.

வாழ்வியல் தத்துவத்தை கிழவர் கடப்பா போகிற போக்கில் சொல்லிச் செல்வது நம்மை அசைத்து பார்ப்பது. எப்பாடுபட்டாவது குடும்ப நிலத்தை தக்க வைத்துக் கொள்ள போராடும் மகனும், அவனது விருப்பத்தை முற்றிலுமாக நிராகரித்து அது குறித்து எவ்வித அக்கறையுமில்லாத தகப்பனும், முரண்பட்டு நிற்கும் நேரெதிர் மனிதர்கள். குடும்ப பாரத்தை முழுவதுமாக தலையில் சுமக்கும் தம்மன்னா மீதெழும் பரிதாபம் துவக்கம் முதல் இறுதிவரை நீடிக்கிறது.

தம்மன்னாவின் மகன் அபி, கிராமத்து இளைஞனுக்குரிய அத்தனை அடையாளங்களையும் கொண்டவன். ஆபாச படங்கள் பார்ப்பது, மணல் திருட்டில் ஈடுபடுவது, நண்பர்களுடன் சீட்டாட்ட பந்தயம் வைப்பதுமென அவனது வளர்ப்பு கேள்விகுள்ளாக்கப்படும் அதே வேளையில் வீட்டுக்கு பயந்தவனாக, சொல்லும் காரியங்களை தட்டிக் கழிக்காதவனாக இருக்கிறான்.

விடலை பருவத்து காதல் அல்லது அதுபோலொரு ஒரு உணர்வு அபியையும் விட்டு வைக்கவில்லை. ஆட்டு மந்தைகளை ஊர் ஊராக ஓட்டிச் சென்று பிழைக்கும் ஜிப்ஸி குடும்பத்தின் சிறு பெண் காவேரியை துரத்துகிறான் அபி. சிற்சில கவிதை கணங்களுடன் நகரும் இவர்கள் இருவருக்கும் இடையேயான காட்சிகள் ரசிக்கும் படியானவை. இம்மூன்று தலைமுறை ஆண்களும் ஒருவரோடு ஒருவர் நெருக்கமோ, ஆழ்ந்த பிரியமோ கொண்டவர்கள் அல்ல.

பள்ளி குழந்தைகளோடு ஆடு புலி ஆட்டம் விளையாடி திரியும் கடப்பா ஒரு புறமெனில், சமூகத்தில் நல்ல நிலையை அடைய முடிந்தவரை போராடும் அவரது மகன் தம்மன்னா மறுபுறம். இளையவன் அபியோ எதிர்காலம் குறித்த இலட்சியங்கள் ஏதுமின்றி பெண்ணின் தொடுதலுக்காக ஏங்கிக் கிடப்பவன்.

செஞ்சுரி கவுடாவின் திதி நிகழ்வின் பொருட்டே இவர்கள் ஒன்று கூடுகிறார்கள். ஏழ்மையில் உள்ளவனை இன்னும் கஷ்டத்திற் குள்ளாக்கும் சடங்கு, சம்பிரதாயங்களின் மீதான விமர்சனங்களும் மறைமுகமாக தெரிவிக்கப்படுகிறது. கிழவர் கடப்பா "இறந்தவருக்கு உங்களின் சடங்குகள் தெரிய போகிறதா?" என கிண்டலாகக் கேட்பதும் கூட யோசிக்கத் தூண்டுவதே.

இத்திரைப்படத்தில் தொழில்ரீதியிலான நடிகர்கள் எவருமில்லை என்பது நம்பமுடியாத உண்மை. கிராமத்து மனிதர்களை அவர்கள் அறியாமல் பின் தொடர்ந்து படம் பிடித்தது போல தோற்றமளிக்கிறது நடிகர்களின் பங்களிப்பு.மேலும் பின்னணி இசையையும் பாடல்களையும் தவிர்த்த இயக்குநரின் முடிவு ஆச்சர்யப்படுத்துகிறது. செஞ்சுரி கவுடாவின் மரணம் மற்றும் திதி ஊர்வலத்தில் இசைக்குழுவினரின் முழக்கமும், ஜிப்ஸி குழுவினர் ஓர் இரவில் ஆடிப் பாடி ஆர்ப் பரிக்கும் சமயம் இசைத்திடும் கிராமிய இசையும் அக்காட்சிகளின் இயல்புக்கு அர்த்தம் சேர்ப்பவை.

நிலப்பிரதேசங்களின் காட்சியமைப்பில் தனித்த கவனம் செலுத்தும் ஒளிப்பதிவாளர் டோரானின் கேமரா, அக்கிராமத்தின் சாலைகளையும், வறண்ட நிலங்களையும் அபார அழகோடு படம்பிடித்துள்ளது. ஒளிப்பதிவில் இரானிய திரைப்படங்களின் தாக்கத்தை சில இடங்களில் உணர முடிகிறது. குறிப்பாக அப்பாஸ் கியோஸ்தோமியின் நிலக்காட்சிகள் தரும் ஒருவித பிரமிப்பு இதிலும் சாத்தியமாகியுள்ளது.

பேராசையினால் முன்னெடுக்கப்படும் முயற்சிகள் விதியினால் அர்த்தமற்று போவதைச் சொல்லும் இதன் திரைக்கதை அழுத்தம் மிக்கது. கதை நிகழப் போகும் கிராமத்தை முதலில் தேர்ந்தெடுத்த பின்னரே அதைச் சுற்றி கதையை உருவாக்கியதாய் சொல்லும் இயக்குநர் ராம் ரெட்டி, கதாசிரியர்களில் ஒருவரான எரே கவுடாவின் பங்கு இதில் முக்கியமானது என்கிறார். எரே கவுடா தன் சொந்த கிராமத்தின் அனுபவங்களை திரைப்படத்திற்காக சிற்சில மாற்றங்கள் செய்து திரைக்கதை அமைத்துள்ளார். அதுவே காட்சிகளின் துல்லியதிற்கு ஆதாரமாக உள்ளது.

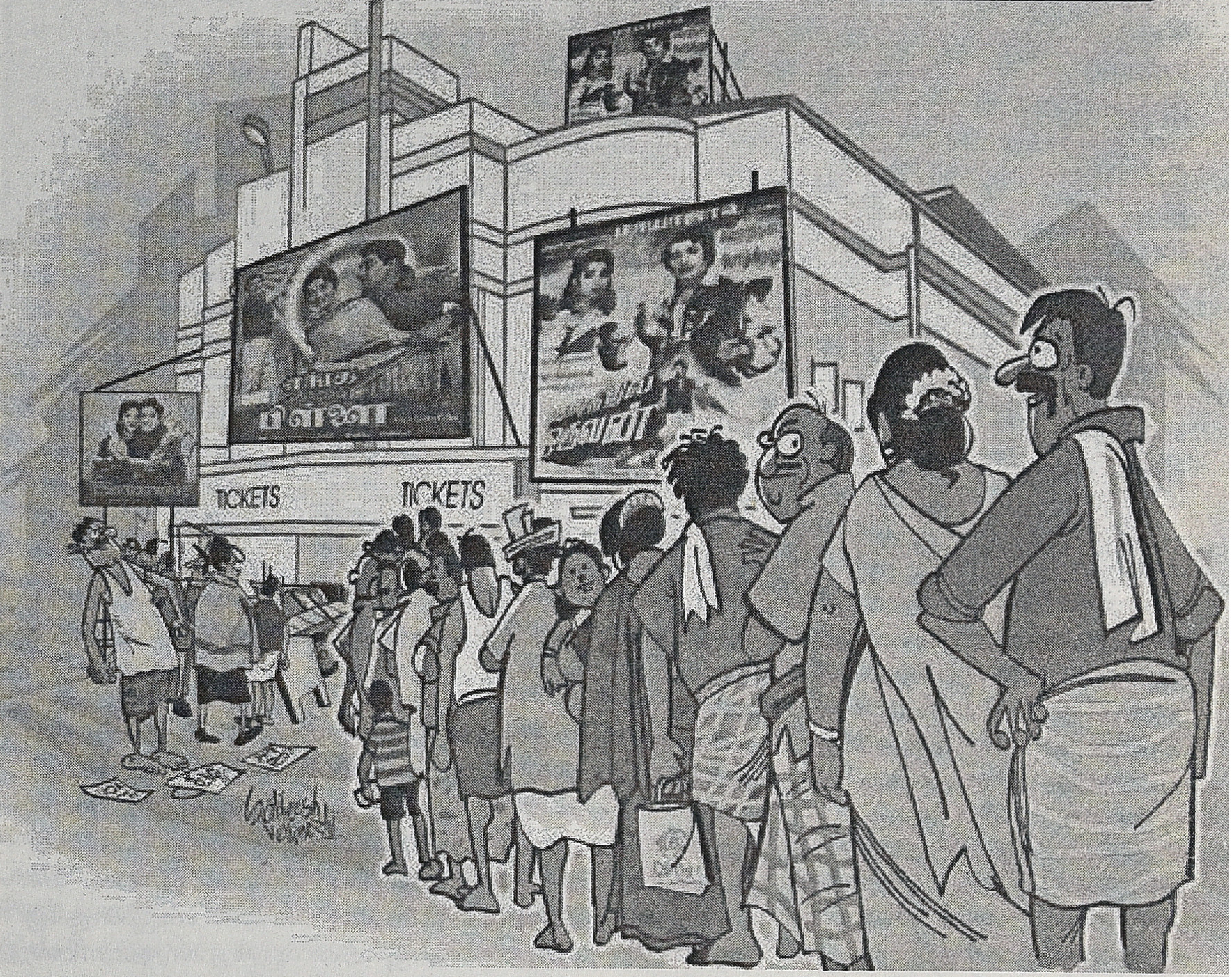
இவர்கள் தோற்றுவித்துள்ள கிராமத்தில் சுயநலமும்,வெறுப்பும், பொய்யும், திருட்டும் கொண்ட மனிதர்களுக்கு மத்தியில் தூயவனாக கிழவர் கடப்பா மட்டுமே தெரிகிறார். யோசனைகள் ஏதுமின்றி அக்கதாபாத்திரத்தோடு நாம் ஒன்றிப் போவதற்கும் அதுவே காரணம். தேசாந்தரம் செல்ல மகன் தனக்களித்த பணத்தை ஜிப்ஸி கூட்டத்தினருக்கு அளித்து அவர்களின் மகிழ்ச்சியில் நிம்மதி கொள்ளும் கடப்பாவை அத்தனை எளிதில் மறந்துவிட இயலாது. தன் சுயநல தேவைகளை விட்டொழிக்கும் மனிதனே மகிழ்ந்திருப்பான் என்பதை சொல்லாமல் சொல்லும் கதாபாத்திரம் இவருடையது. கடப்பாவாக நடித்துள்ள முதியவரின் அசாத்திய நடிப்பு பாராட்டுகளுக்கு அப்பாற்பட்டது.

26 வயது இளைஞரான அறிமுக இயக்குநர் ராம் ரெட்டி, இத்திரைப்படத்திற்கு இந்திய அரசின் தேசிய விருது உட்பட எண்ணற்ற சர்வதேச விருதுகளையும் பெற்றுள்ளார். அமெச்சூர் நடிகர்களை கொண்டு இந்த உயரத்தை அடைந்ததற்கு இவர் சொல்லும் காரணங்கள் முக்கியமானவை. "என் திரைப்படத்தில் கதாபாத்திரங்களே உயிர் நாடி, படப்பிடிப்பில் நடிகர்களே ஆளுமை கள். காட்சியமைப்பும், எடிட்டிங் மற்றும் இசையாக்கமும் எளிமையாக இருக்க வேண்டும் என்பதில் தீர்மானமாக இருந்தேன்" எனக் கூறும் ராம் குறும்படங்கள் தந்த அனுபவம் இப்பட இயக்கத்திற்கு பெரிதும் உதவியதாக சொல்கிறார்.

ஏழ்மையும் பேராசையும் காமமும் பிணைந்த மனிதர்களை குறித்த இயக்குனரின் நுண்ணிய பார்வை மீண்டெழ முடியா அவர்களின் சோகத்தையும் அற்பமானதாகப் பாவிக்கச் செய்கிறது. எவ்வித மிகை உணர்ச்சிகளுக்கும் இடம் அளிக்காத கதை போக்கு வாழ்வின் மீதான கேள்விகளை மெல்லிய பகடி கொண்டு முன்வைக்கிறது. திரைப்படம் என்பதை மறந்து முற்றிலுமாய் இரண்டு மணி நேரத்தை அந்தக் கிராமத்தின் மனிதர்களுடன் செல விட்டதை போல நம்மை உணரச் செய்வதே திதியின் மகத்தான வெற்றி.

எவ்வித போதனைகளோ, கருத்துக்களையோ திணிக்காமல் வாழ்வே போராட்டமாய் கொண்ட மனிதர்களின் கதையை சுவாரஸ்ய மாக நமக்கு கடத்திய விதத்தில் திதி இந்திய சினிமாவின் பெருமைக்குரிய படைப்புகளில் ஒன்றாகிறது.

முரளி கண்ணன்



மதுரை சிந்தாமணி

இடிக்கப்பட்டது திரையரங்கம் மட்டுமல்ல...

எம்.கே.தியாகராஜர் - பி.யூ.சின்னப்பா காலம் தொடங்கி, எம்.ஜி.ஆர் - சிவாஜி கணேசன், ரஜினிகாந்த் கமல்ஹாசன், அஜீத் - விஜய் காலம் வரை அவர்களின் முக்கிய படங்களையும், அந்தந்த காலத்தின் சூப்பர் ஹிட் படங்களையும் தொடர்ந்து திரையிட்ட தியேட்டர்கள் தமிழகத்தில் விரல் விட்டு எண்ணக்கூடிய அளவிலேயே இருக்கும். அவற்றில் உடனடியாக நினைவுக்கு வரும் தியேட்டர் மதுரை சிந்தாமணியாகத்தான் இருக்கும்.

தமிழகத்தின் வேறு எந்த தியேட்டரும் இந்த நான்கு காலகட்டங்களிலும் தொடர்ந்து

சிறப்பாக இயங்கியதாகத் தெரியவில்லை. எம்.கே.தியாகராஜா பாகவதர் காலகட்டத்தில் தொடங்கப்பட்ட பல தியேட்டர்கள் ரஜினிகாந்த் - கமல்ஹாசன் காலம் வரையே இயங்கின. எம்.ஜி.ஆர் காலத்தில் கட்டப்பட்ட பல திரையரங்குகள் மட்டும் இன்றுவரை இயங்கிக் கொண்டிருக்கின்றன. சிந்தாமணி தியேட்டர் கட்ட காரணமாய் இருந்த சிடிசினிமா தியேட்டரும் ரஜினி கமல் காலம் வரையே இயங்கியது. சிடிசினிமா திரையரங்கில் வெளிவந்து வெற்றிகரமாக ஓடிய எம்.கே.தியாகராஜ பாகவதர் நடித்த சிந்தாமணி படத்தால் கிடைத்த லாபத்தில்தான் எம்.எம்.ஆர்.கிருஷ்ணமூர்த்தியால் இந்தத் திரையரங்கம் கட்டப்பட்டது.

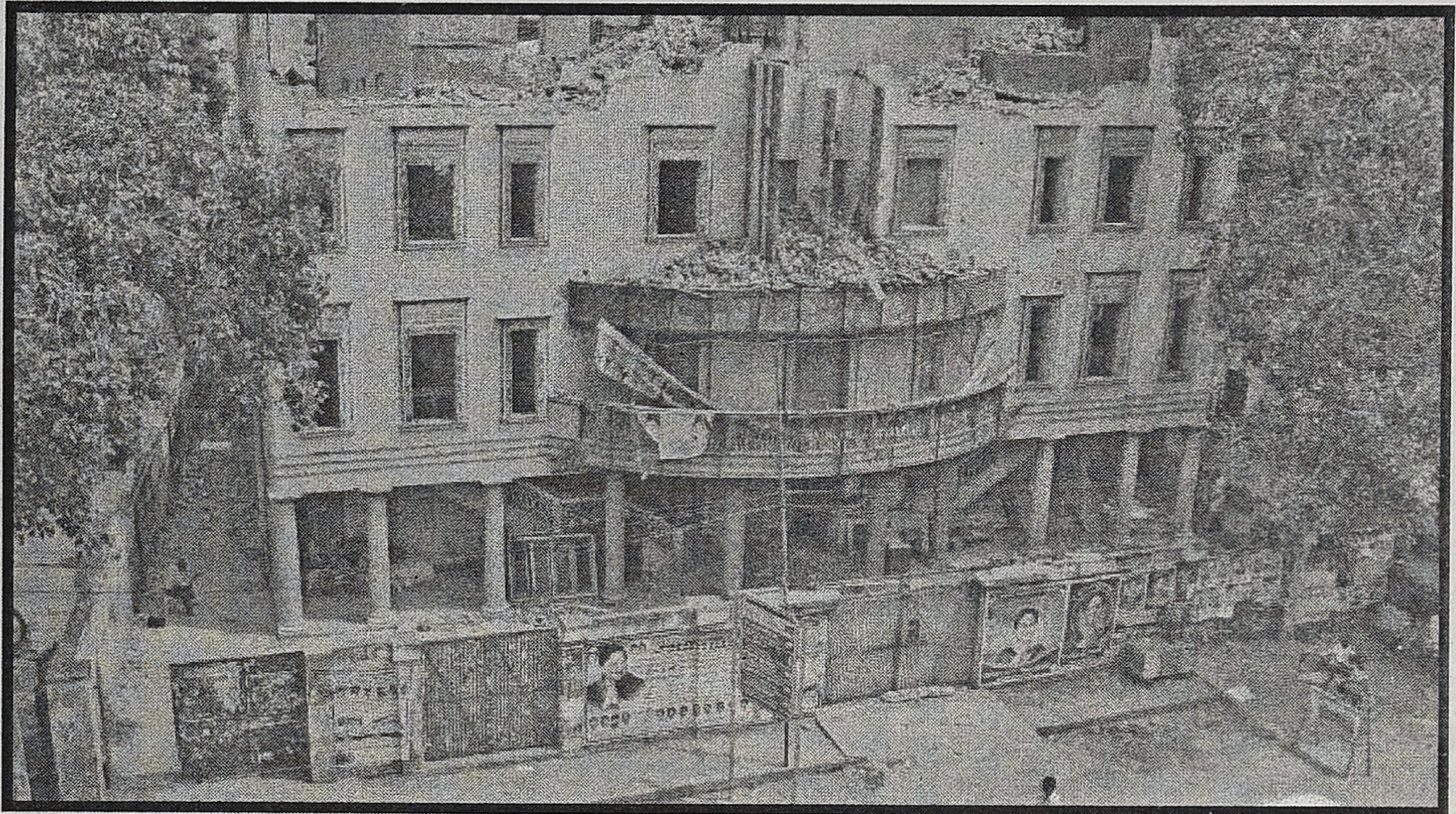
இந்தத் திரையரங்கில் பின்புறம் சாயமுடியாத வகையிலான பெஞ்ச், பேக் பெஞ்ச் ஆகியவை தரைத்தளத்தில் இருக்கும். இதில் அனைவரும் சேர்ந்து அமரும்படியாகத்தான் இருக்கும். ஆண், பெண் தனித்தனியே அமரும்படி நடுவே தடுப்பு அமைத்திருப்பார்கள். இந்த பெஞ்சுகள் முழுவதும் தேக்கில் செய்யப் பட்டவை.

முதல் மாடியில் மக்கள் தனித்தனியாக அமரும்படி சோபா அமைக்கப்பட்டிருக்கும். 1000 பேர் அமரக்கூடிய திரையரங்கம் என்றாலும் சூப்பர் ஹிட் படங்கள் வெளியாகும் போது மக்கள் நெருக்கி அடித்து உட்கார்ந்து 1200 பேர் வரை கூட பார்ப்பார்கள். பெண்களுக்கான டிக்கெட் கொடுக்கும் கவுண்டர் தியேட்டரின் உள்புறத்தில் பெண்களுக்கான இருக்கை ஒதுக்கீடு இருக்கும் பகுதியில் அமைந்திருக்கும். ஆண்கள் பகுதியில் அதற்கு பதிலாக சைக்கிள் நிறுத்துவதற்கான இடமாக அது இருக்கும். ஆண்கள் டிக்கெட் கவுண்டர் தியேட்டரின் வெளிப்புறத்தில் அமைக்கப்பட்டிருக்கும்.

சிந்தாமணி தியேட்டர் அமைந்திருப்பது மதுரையின் பெரும்பாலான பேருந்துகள் செல்லும் முக்கிய சாலையில். மதுரை பின்கோடு 1ல் அமைந்திருந்த தியேட்டர் அது. எல்லா பேருந்துகளும் நிற்கும் முக்கியமான நிறுத்தம் வேறு. எனவே டிக்கெட் கொடுக்க ஆரம்பிக்கும் போது அந்தப் பகுதியே கூட்டத்தால் திணறும். எம்.ஜி.ஆர், சிவாஜி, ரஜினி, கமல் ஆகியோரது படங்கள் வெளியாகும் நேரத்திலும், திருவிழா நாட்களிலும் போலீஸ் துணையில்லாமல் கூட்டத்தை ஒழுங்கு படுத்தவே முடியாது.

இந்தத் திரையரங்கில் ஏராளமான எம்.ஜி.ஆர் படங்கள் வெளியாகி வசூல் சாதனை செய்துள்ளன. மன்னாதி மன்னன், அரசிளங்குமரி, அடிமைப் பெண், மாட்டுக்கார வேலன், ரகசிய போலிஸ் 115, அன்பே வா போன்ற ஏராளமான படங்கள் எம்ஜியாருக்கு என்றால் சிவாஜி கணேசனுக்கு காத்தவராயன், தங்கப் பதக்கம், திரிசூலம் போன்ற மெகா பிளாக் பஸ்டர் படங்கள். திரிசூலம் சிந்தா மணியில் ஓடிய ஓட்டத்தில் வந்த லாபத்தில் அவர்கள் திரிசூலம் என்னும் பெயரில் இன்னொரு தியேட்டரே கட்டி இருக்கலாம் என்பார்கள். கமல்ஹாசனுக்கு களத்தூர் கண்ணம்மா முதல் ஆளவந்தான், பம்மல் கே சம்பந்தம், விருமாண்டி வரை படங்கள் அங்கே வந்துள்ளன. மின்னலே, தூள், ரன்,பாய்ஸ், கஜினி,போக்கிரி வரை புதிய படங்கள் அங்கே திரையிடப்பட்டுள்ளன.

சிந்தாமணி தியேட்டரின் சிறப்பம்சம் என்னவென்றால் இம்மாதிரி மாஸ் ஹீரோக் களின் படங்கள் மட்டுமல்லாமல் அந்தக் கால சாரதாவில் தொடங்கி ஒரு தலை ராகம், அந்த 7 நாட்கள், முந்தானை முடிச்சு,



வைகாசி பொறந்தாச்சு போன்ற எல்லாத் தரப்பு மக்களும் சென்று பார்க்கும் படங்களும் அங்கே பெருமளவு வந்திருக்கின்றன.

சிந்தாமணி தியேட்டருக்கு 1990களின் ஆரம்பக் கட்டம் வரை பெண் பார்வை யாளர்கள் மாலை மற்றும் இரவு காட்சிக்கு அதிக அளவில் வருவார்கள். மதுரையின் சிறப்புகளாகச் சொல்லப்படும் ரோட்டோர இட்லி கடைகள் மற்றும் பூக்கடைகளுக்கு மாவு அரைத்து கொடுக்கும் பெண்கள் அந்தப் பகுதியில் ஏராளம். அவர்கள் தங்கள் கடமைகளை முடித்துவிட்டு மாலை அல்லது இரவு காட்சிக்கு வந்து விடுவார்கள். எல்லோரும் பார்க்கும் வகையில் 80களின் இறுதிவரை பெஞ்சு ரூ. 1.10, பேக் பெஞ்சு ரூ. 2,20 மற்றும் பால்கனி ரூ. 3.00 என்னும் வகையிலேயே டிக்கெட் விலை இருந்தது. எனவே அவர்கள் தினமும் சம்பாரிக்கும் காசில் தாராளமாக 1.10 டிக்கெட்டில் படம் பார்க்கலாம். பிடித்துப் போய்விட்டால் வேறு பொழுது போக்கு அந்தக் காலத்தில் இல்லாத்தால் நான்கைந்து முறை கூட பார்ப்பார்கள்.

சிந்தாமணி தியேட்டருக்கு எதிரே நின்றோமானால் இடப்பக்கம் மொத்த ஜவுளி வியாபாரம் களைகட்டும் விளக்குத்தூண் பகுதி, வலப்பக்கம் நெல்பேட்டை எனப்படும் நெல் போன்ற விவசாயப் பொருட்கள் கொள்முதல் பகுதி மற்றும் விவசாய இடு பொருட்கள், உரம், பூச்சி மருந்து விற்கும் கடைகள். தியேட்டருக்கு எதிரே சற்றுத் தள்ளி காய்கறி மார்க்கெட் மற்றும் மொத்த விலைக்கு மளிகைப் பொருட்கள் விற்கும் கடைகள்.

எனவே மதுரையைச் சுற்றியுள்ள ஊர்களில் இருந்து வணிகம் புரிய வருபவர்கள் எல்லோரும் தங்கள் பணி முடிந்த உடன் காலைக் காட்சியோ, மதியக் காட்சியோ பார்த்து விட்டுச் செல்வார்கள். இப்பகுதியில் இதனால் ரிக்ஷாக்காரர்களும் சுமை தூக்கும் தொழிலாளர்களும் அதிகம். அவர்கள் மாலை மற்றும் இரவுக்காட்சிக்கு வந்து விடுவார்கள்.

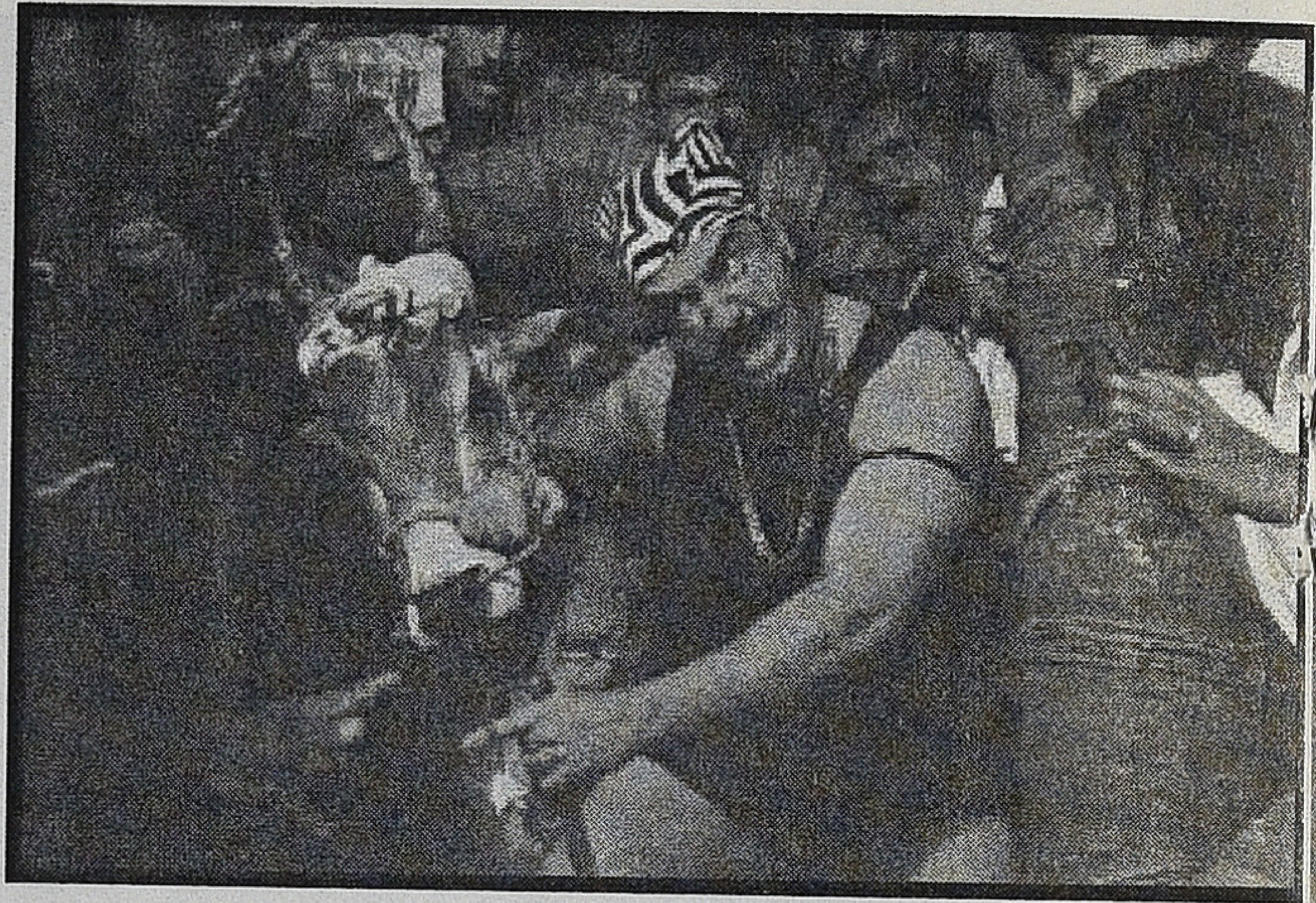
தியேட்டர் ஆரம்பித்த காலத்தில் இருந்து 1970கள் வரை சிந்தாமணி, செல்வந்தர்கள் மற்றும் கல்லூரி மாணவர்கள் படம் பார்க்கும் உயர் வர்க்க தியேட்டராகவும் இருந்தது. நாளடைவில் புதிய தியேட்டர்கள் வருகைக்குப் பின்னர் நடுத்தர வர்க்கத்துக்கான தியேட்ட ராக மாறியது. நெரிசல் மிகுந்த அந்த

ஏரியாவில் கார், பைக் நிறுத்துவதற்கான வசதிக் குறைபாடு ஒரு காரணமாக இருந்தது. மேலும் ரோட்டில் வெயிலில் நின்று டிக்கெட் எடுப்பது போன்ற அமைப்பும் அவர்களை சங்கடப்படுத்தியது.

சிந்தாமணி தியேட்டர் லண்டன் ஒடியன் தியேட்டர் அமைப்பில் கட்டப்பட்டது என்று சொல்வார்கள். ஏராளமான திரையரங்கங்கள் பின்னாளில் இம்மாதிரியான கட்டமைப்பில் கட்டப்பட்டது. இம்மாதிரியான கட்டமைப்பில் பால்கனி பகுதியில் கழிவறைப் பகுதி மிக குறுகியதாக இருக்கும். பின்னர் பாக்ஸ், பால்கனி என்ற அமைப்பில் 70களுக்குப் பின்னர் திரையரங்குகள் கட்டப்பட்டன. இந்த அமைப்பில் கழிவறை வசதி ஓரளவு விசாலமாக இருக்கும். இம்மாதிரியான தியேட்டர்களுக்கே செல்வந்தர்கள், கல்லூரி மாணவர்கள் செல்லத் தொடங்கினர். மாப் பிள்ளை விநாயகர், சினிபிரியா, அம்பிகா, நடனா ஆகியவை மக்களை இழுக்கத் தொடங்கின.

90களில் ரூ. 6.50, ரூ. 9.00 என்ற அளவில் டிக்கெட் விலை இருந்தது. ஒரு கட்டத்தில் சுதாரித்துக் கொண்ட நிர்வாகத்தினர் வசதி களை சற்று மேம்படுத்தினார்கள். மின்னலே, தூள் என இளைஞர்களைக் கவர்ந்திழுக்கும் படங்கள் 2000ல் இருந்து தொடர்ந்து வெளியாகத் துவங்கின. ஆரம்ப காலத்தில் இருந்தே நல்ல ஒலி அமைப்புடன் விளங்கிய திரையரங்கம் சிந்தாமணி. 2000 வாக்கில் இன்னும் கொஞ்சம் மேம்படுத்தினார்கள். அப்போது டிக்கெட் விலை ரூ. 20 மற்றும் 30 என இருந்தது. மற்ற தியேட்டர்களில் சரியாகக் கேட்காத லைவ் ரெக்கார்டிங் செய்யப்பட்ட விருமாண்டி படத்தின் சில ஒலிகள் இங்கே துல்லியமாக கேட்டது.

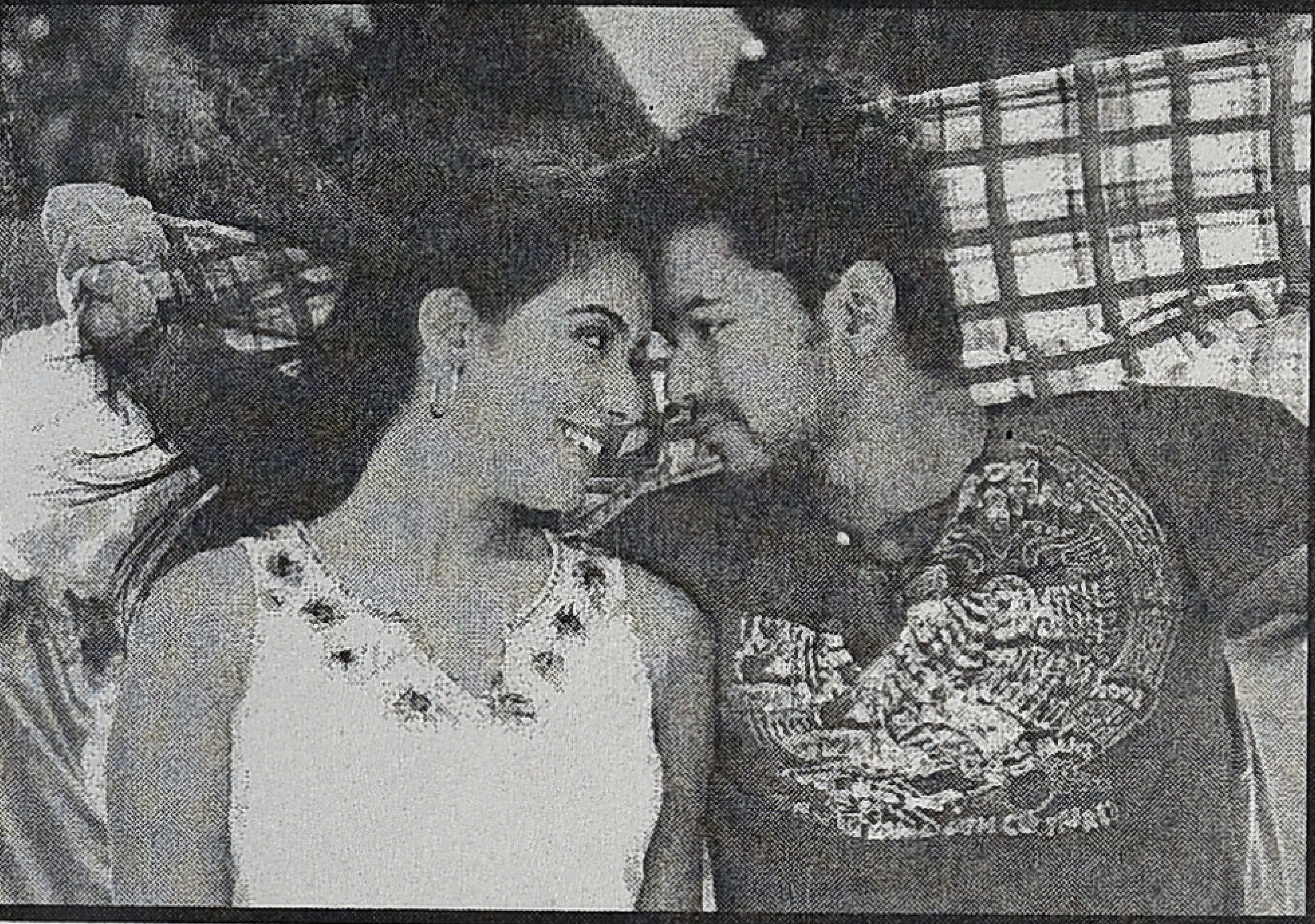
பின்னர் பாய்ஸ், கஜினி, போக்கிரி ஆகிய படங்கள் திரையிடப்பட்டு 2008 வரை இயங்கியது. பின்னர் ஒரு பிரபல துணிக் கடையால் வாங்கப்பட்டு குடோனாக உபயோகப்படுத்தப்பட்டது. இப்போது ஏதோ ஒரு கட்டுமானத்திற்காக இடிக்கப்பட்டு வருகிறது.

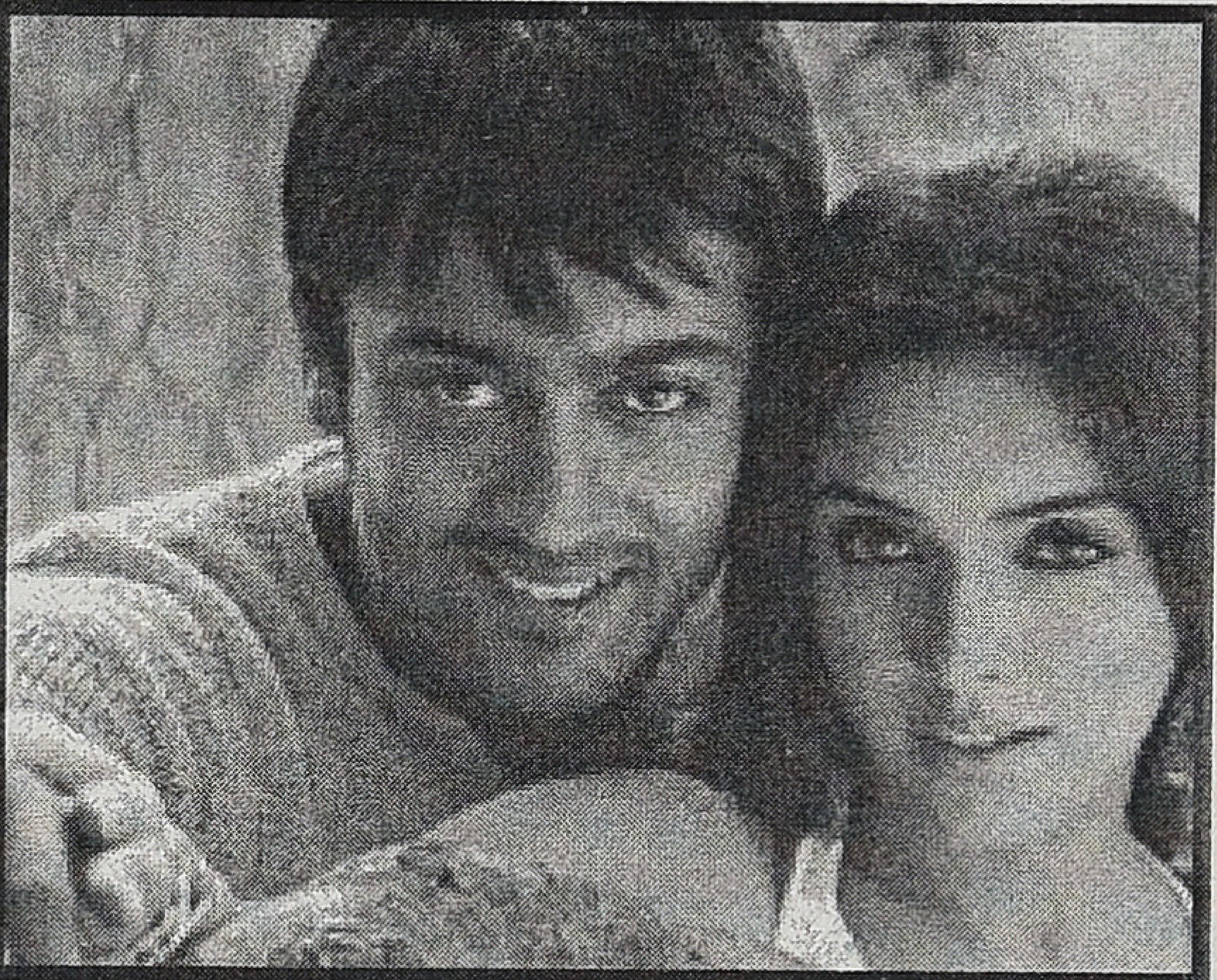


சிந்தாமணி தியேட்டரின் முதல் சரிவு 90களில் துவங்கியது எனலாம். அத் திரையரங்கிற்கு வரும் பெண்களின் முதல் பொழுதுபோக்கு சாதனமாகத் தொலைக்காட்சி மாறியது. போக்குவரத்து வசதிகள் அதிகமானதால் சுற்றுப் பட்டு ஊர்களில் இருந்து வரும் மக்கள் வேலை முடிந்ததும் உடனடியாகத் திரும்பத் தொடங்கினார்கள்.

மேலும் நடுத்தர வர்க்கத்தின் சுயமரியாதையும் கூடியது. வெயிலில் வரிசையில் நின்று டிக்கெட் வாங்கத் தயங்கினார்கள். கைகளில் குச்சியோடு, திட்டி அவ்வப்போது அடித்து கூட வரிசையை ஒழுங்குபடுத்தும் பணியாளர்கள் அவர்கள் ஈகோவைக் காயப்படுத்தினார்கள். 600 ரூபா சம்பளம் வாங்குகிறவரிடம் நாம் திட்டும் அடியும் வாங்குவதா என்ற எண்ணம் வந்தது. குடும்பத்தோடு வரும் பொழுது மரியாதை இல்லாமல் வா, போ எனப் பேசும் பணியாளர்கள் அவர்களைக் கோபப் படுத்தினார்கள். எந்தக் குடும்பத்தலைவன்தான் தன் மனைவி முன்பும் குழந்தைகள் முன்பும் அவமானப்பட விரும்புவான்?

80கள் வரை மத்திய தர வர்க்க வீடுகளில் மின் விசிறி, கழிவறை வசதிகள் முன்னே பின்னேதான் இருக்கும். ஆனால் 90களில் இருக்கை வசதி, மின் விசிறி வசதி, நல்ல கழிப்பறை ஆகியவை பெரும்பாலான வீடு களுக்குள் வந்தன. நம் வீட்டில் இருக்கும் வசதி கூட இங்கில்லையே என்ற எண்ணம்





பெரும்பாலோனோருக்கு தோன்றியது. இதனால் டிவியில் பார்ப்போம், குறுந்தகடில் பார்ப்போம் என்ற எண்ணம் வந்தது.

இந்த நிலை சிந்தாமணியை மட்டும் குறிக்கவில்லை. பெரும்பாலான திரையரங்குகள் இந்நிலையைச் சந்தித்தன. எனவே தங்கள் வசதியை மேம்படுத்த தொடங்கின. அவ்வாறு மேம்படுத்தாத திரையரங்குகள் வணிக வளாகங்கள் ஆகின. சிந்தாமணி இந்த நிலையை கடந்து சில அடிப்படை வசதிகளை மேம்படுத்தி 2008 வரை இயங்கியது. ஆனால் அது நகரின் மையப்பகுதியில் அமைந்திருப்பதால் வெகுவாக மேம்படுத்த முடியவில்லை. அதற்கு ஆகும் செலவைத் திருப்பி எடுக்க முடியுமா என்ற நிலை வேறு.

இப்பொழுது ஒரு விழா நாளில் இரண்டு மூன்று திரைப்படங்கள் வந்தால், சினிமா மீது ஆர்வமிருப்பவரோ அல்லது இளைஞர்களோதான் எல்லாப் படங்களையும் பார்க்க முடிகிறது. குடும்பஸ்தர்கள் ஒரு படத்தைத்தான் பார்க்க முடிகிறது. ஏன் என்றால் நான்கு பேர் கொண்ட குடும்பம் திரையரங்கிற்குச் சென்றால் டிக்கெட் கட்டணம், போக்குவரத்து, சிற்றுண்டி என 1000 ரூபாய் ஆகிவிடுகிறது. மதுரையில் 20 சதவிகித்தினர் 15,000க்கும் குறைவாக சம்பாதிப்பவர்களே. 60 சதவிகிதம் 15,000ல் இருந்து 2500 வரை சம்பாதிப்பவர்கள். எனவே இவர்களால் ஏதாவது ஒரு திரைப்படத்தை மட்டுமே மாதமொருமுறையோ அல்லது காலாண்டுக்கொருமுறையோ பார்க்க முடிகிறது.

முன்னர் எல்லாம் ஹிட், ஆவரேஜ், தோல்வி என படத்தின் ரிசல்ட் மூன்று வகையில் இருக்கும். இப்போது ஹிட் அல்லது தோல்விதான். ஏனென்றால் 80 சதவிகிதம் பேர் வருபவற்றில் ஒரு குறிப்பிட்ட படத்தை மட்டும் பார்த்துவிட்டு மற்றொன்றை ஓரளவு நன்றாக இருந்தாலும் சாய்ஸில் விட்டு விடுகிறார்கள். எனவே திரையுலகத்தினரும் கமர்சியல் படங்களை எடுப்பதில் மட்டுமே கவனம் செலுத்த ஆரம்பித்திருக்கிறார்கள். புது முயற்சிகளை மிகக் குறைந்த முதலீட்டில் மட்டுமே செய்கிறார்கள். எனவே ஓரளவு நல்ல பட்ஜெட்டில் பரீட்சார்த்த ரீதியிலான படங்கள் எடுப்பது மிகக்குறைந்து வருகிறது.

சிந்தாமணி போன்ற திரையரங்குகள் மூன்று வகுப்புகளையும், சில திரையரங்குகள் நான்கு வகுப்புகள் வரையும் வைத்திருந்தன. எனவே பொருளாதார வசதிக்கேற்ப நாம் தேர்வு செய்யும் வசதி இருந்தது. இப்பொழுது 120 ரூபாய் டிக்கெட் மட்டுமே கொடுக்கிறார்கள். அரசாங்கக் கொள்கையின் படி குறைந்த விலையில் கொடுக்க வேண்டிய 10 சதவிகித டிக்கெட்டுகளை கொடுப்பதேயில்லை. எனவே ரிப்பீட் ஆடியன்ஸ் என்ற கருத்தாக்கமும் குறைந்து கொண்டே வருகிறது.

அப்பணசாமி

வடிவேலு, சிவாஜி, சின்னப்பா கால்களில் பயணித்த டூமோஸின் கதை

தனக்குள் சொல்லப்பட்டுக்கொண்டிருக்கும் ஒரு கதை கேட்கத் தொடங்கும்போது அந்தக் கதைக்குக் கால் முளைக்கிறது. கதை கேட்கப்பட, கேட்கப்பட அதன் பயணம் நீண்டுகொண்டே போகிறது. புத்த ஜாதகக் கதைகளும், விக்கிரமாதித்தன் கதைகளும், பஞ்சதந்திரக் கதைகளும், ஆயிரத்தோரு இரவுகளும் இப்படித்தான் பல்லாயிரம் ஆண்டுகளாகத் தங்கள் பயணங்களைத் தொடர்ந்து கொண்டிருக்கின்றன. இந்தப் பயணங்களில் ஒரே கதை பல முறை உலகத்தைச் சுற்றி வருகிறது.

உலகின் அதிக ஆயுள் கொண்ட ஜீவன் கதை! கதை உருவாகும் ரசவாதமும் அதிசயம்தான்! கதை திரவம்போல் பரவிக் கொண்டே இருக்கிறது பாடலாக, நாட்டார் கதைகளாக, நாவலாக, ஓவியமாக, ஏன்? சினிமாவிலும்கூட.

பிரான்ஸின் வீரமங்கை 'ஜோன் ஆஃப் ஆர்க்'கின் கதை ஹாலிவுட்டில் பத்துமுறை சினிமாவாகியிருக்கிறது. அடுத்து 'டேல் ஆஃப் டூ சிட்டீஸ்' ஒன்பது முறை எடுக்கப்பட்டிருக்கிறது. அடுத்து ஆர். எல். ஸ்டீவன்ஸன் எழுதிய 'டிரஷர் ஐலண்ட்' ஆறு முறை ரீ மேக் செய்யப்பட்டிருக்கிறது.

அலெக்ஸாண்டர் டூமாஸ் உலகப் புகழ் பெற்ற பிரெஞ்சு நாவலாசிரியர். நமது கல்கியின் கொள்ளுத்தாத்தா என்றும் சொல்லலாம். தொடர் நாவல்களின் தந்தை. 'டி ஆர்டாக்னன் ரொமான்ஸ்' என்பது அவரது தொடர்கதைகளின் பொதுத்தலைப்பு. அனைத்தும் வரலாற்றுத் தொடர்கள். பாரிஸின் வரலாறு காதல்களுக்குப் பெயர் பெற்றது என்பது சொல்லித் தெரிய வேண்டியதில்லை. இன்றும் பிரான்ஸின் வரலாற்றை இந்தத் தொடர் நாவல்கள் பேசிக் கொண்டிருக்கின்றன.

இந்த வரிசையில் முதல் நாவல் 'திரீ மஸ்கட்டியர்ஸ்', அடுத்து 'ட்வெண்டி இயர்ஸ் ஆஃப்டர்'. மூன்றாவது நாவல் 'த மேன் இன் த அயன் மாஸ்க்'. ஒவ்வொரு நாவலும் பல நூறு அத்தியாயங்களைக் கொண்டது. இதழ்களில் தொடராக வெளிவந்து பரபரப்பு ஏற்படுத்தியது. மூன்றாவது நாவல் வீர சாகசங்கள் நிறைந்தது. இந்த நாவல் மட்டும் நான்கு ஆண்டுகள் தொடராக, ஒரு இதழில் வெளியானது.சக்கரவர்த்தி பதினான்காம் லூயி காலத்தில் பிரான்ஸின் கொடூரச் சிறை ஒன்றில் நாற்பது ஆண்டுகளுக்கும் அதிகமாக அடைத்து வைக்கப்பட்டு சிறை யிலேயே உயிரிழந்த மர்ம மனிதனைச் சுற்றிச் சுழலும் கதை.

இந்தச் சம்பவம் உண்மையில் நடந்தது. இது பற்றி பல ஊகங்கள் வெளிப்படுத்தப்பட்டன. அவற்றில் ஒன்று: அந்த நபர் பதினான்காம் லூயியின் தாய்க்குப் பிறந்த இரட்டைக் குழந்தைகளில் ஒருவரான பிலிப், இரண்டாவது நபர் லூயி. பிலிப் வளர்ந்தால் நாற்காலிக்குப் போட்டியாக வந்துவிடுவார் என்பதால் சிறையில் அடைக்கப்பட்டார்; அவரது முகம் வெளியில் யாருக்கும் தெரியக்கூடாது என்பதற்காக இரும்பு முகமூடி கொண்டு பூட்டப்பட்டது; அவர் யாரென்பதே எவருக்கும் தெரியாமல் நாற்பது ஆண்டுகளைச் சிறையிலேயே கழித்து, சிறையிலேயே இறந்தார் என்றும் கூறப்பட்டது. இந்த ஊகத்தைக் கிளப்பியவர் பிரெஞ்சுப் புரட்சியாளர்களில் ஒருவரான வால்ட்டேர் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

அலெக்ஸாண்டர் டூமாஸ் இந்த ஊகத்தின் தும்பைப் பிடித்துக்கொண்டு அப்படியே முன்னேறினார். 'த மேன் இன் த அயன் மாஸ்க்' தொடர்கதை உருவானது.

பதின்மூன்றாம் லூயிக்கு இரட்டைக் குழந்தைகள் பிறக்கின்றன. இரண்டும் ஆண் பிள்ளைகள் என்பதால் அரசுக்கு நல்லதல்ல என்று அரசனும் அரசியும் எண்ணுகிறார்கள். அதனால், பிரான்ஸின் நலனுக்காக அரசனும், அரசியும் மூத்த மகன் பிலிப்பை ரகசிய சிறையில் அடைக்கிறார்கள். இந்த ரகசியம் அரசன், அரசி தவிர தோழிக்கும் தோழி மூலமாக வான்னெஸ் மதகுருவுக்கும் கசிகிறது.

ஒரு கட்டத்தில், சிறையில் இருக்கும்

பிலிப்பை வான்னெஸ் மதகுரு விடுவித்து, அந்த இடத்தில் இளவரசர் லூயிஸை அடைத்துவிட்டு, பிலிப்பை இளவரசனாக்கித் தம் இஷ்டம்போல ஆட்சி செய்கிறார். பிலிப்பைப் பயன்படுத்தி அடுத்த போப்பாண்டவராக ஆவதுதான் மதகுருவின் திட்டம். இதற்கிடையில் சிறையில் அடைக்கப்பட்ட இளவரசர் எப்படியோ தப்பிவந்து தனது சகோதரனை மீண்டும் சிறையில் அடைத்து ஒரு இரும்பு முகமூடியால் பூட்டி யாரும் அவர் முகத்தைக் காண முடியாதவாறு செய்கிறார். இது தொடரில் வெளியான கதை.

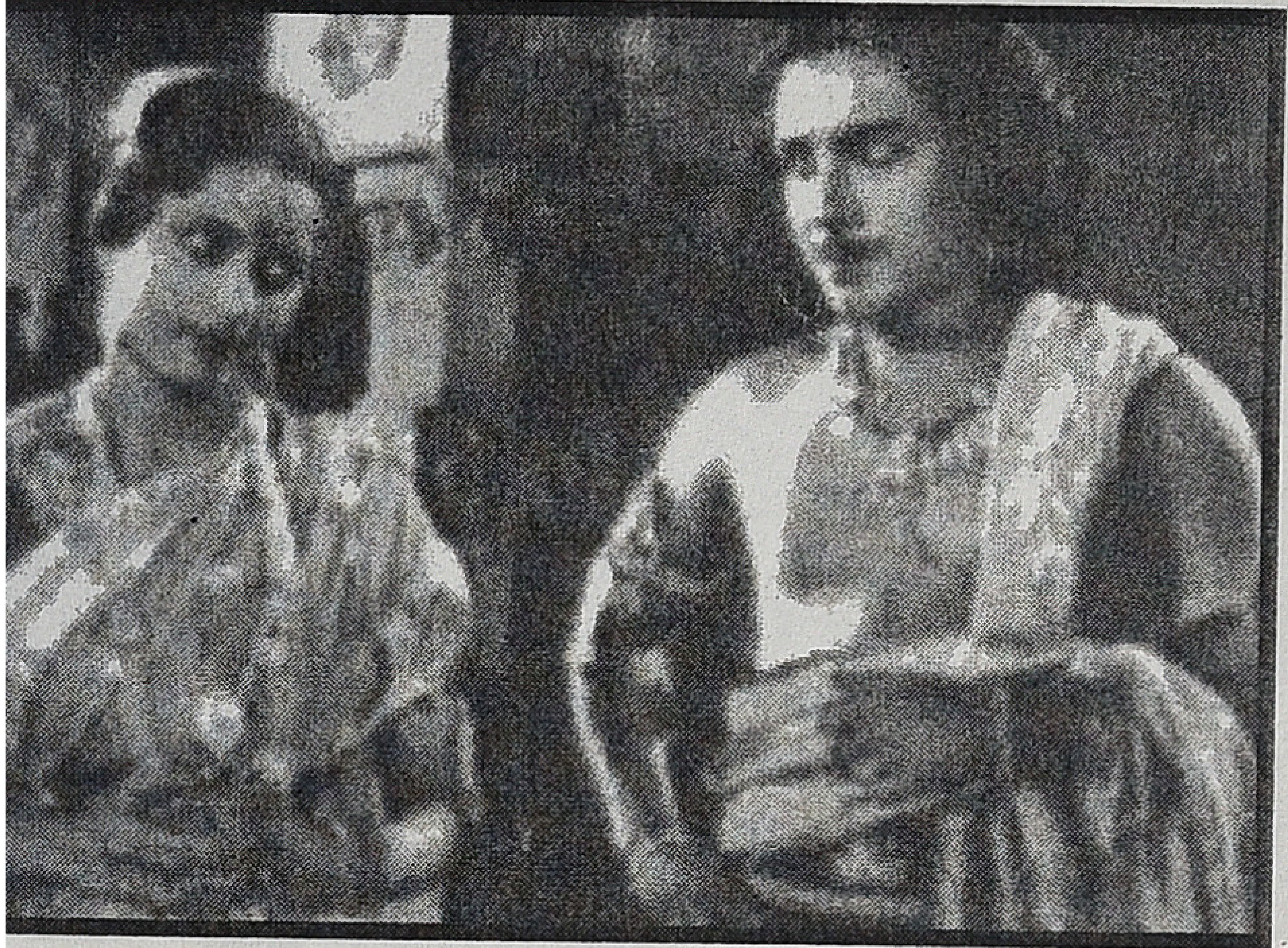
டூமாஸின் தொடர் நாவல்கள் ஆங்கிலத்தில் மொழிபெயர்க்கப்பட்டும் பெரும் வெற்றி கண்டது. பின்னர் திரைப்படமாகவும் எடுக்கப்பட்டது. ஊமைப்படக் காலத்தில் பிரெஞ்சு, ஜெர்மன், ஆங்கில மொழிகளில் எடுக்கப்பட்டுப் பெரும் வெற்றியடைந்தது. அதைப்போன்றே பேசும் படமாகவும் ஐரோப்பிய மொழிகளிலும் ஹாலிவுட்டிலும் எடுக்கப்பட்டது. இசை, தொலைக்காட்சி வடிவங்களிலும் இக்கதை வாழ்கிறது. ஹாலிவுட்டில் இக்கதை எட்டு முறைக்குமேல் வெவ்வேறு காலகட்டங்களில் திரைப்படமாக எடுக்கப்பட்டது. ஆனால், தனித்துவம் மிக்க ஹாலிவுட் இயக்குநர் எட்வர்ட் ஸ்மால் இயக்கத்தில் 1939ல் வெளியான 'த மேன் இன் த அயன் மாஸ்க்'தான் இன்றும் பேசப்படுகிறது. இப்படம் டூமாஸை உலகம் முழுவதும் கொண்டு சேர்த்தது எனலாம்.

தமிழில் இதே கதை 1940ல் 'உத்தமபுத்திரன்' என்ற பெயரில் எடுக்கப்பட்டது. மாடர்ன் தியேட்டர்ஸ் தயாரிப்பில் டி. ஆர். சுந்தரம் இயக்கத்தில் அண்ணனாகவும் தம்பியாகவும் இரட்டை வேடத்தில் பி.யு. சின்னப்பா நடித்திருந்தார். பெரும்பாலும் ஸ்மால் அமைத்த காட்சிகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு தயாரிக்கப்பட்டாலும், ஸ்மால் படத்தைப் பார்க்காமல் இதைப் பார்த்தால் இதுதான் ஒரிஜினல் என்று எண்ணுமளவுக்கு ஹாலிவுட் தரத்தில் தயாரிக்கப்பட்டிருப்பதாக எண்ணத் தோன்றும். ஆனால், இது தமிழ்க்கதையாக மாற்றியமைக்கப்பட்டது அதன் சிறப்பாகும். ஹாலிவுட் பாணியில் எடுக்கப்பட்ட தமிழ்க்கதை எனலாம். அது மட்டுமல்லாமல் அக் காலகட்டத்தில் தமிழகத்தில் நிலவிய பொதுப்புத்தியின் எதிரொலிப்பையும் இப்படத்தில் காணலாம்.

சோழப் பேரரசு பலமாக இருந்தபோது பாண்டியநாடு கடும் நெருக்கடியில் தவித்த பின்னணியில் கதை பின்னப்பட்டது. பாண்டிய மன்னனின் மனைவிக்கு இரட்டை ஆண் குழந்தைகள் பிறக்கின்றன. அவற்றில் ஒன்றை அமைச்சர் நாகநாதனும் மற்றொன்றை குணசீலனும் வளர்த்துவர மன்னர் இசைகிறார். ஆனால், குணசீலன் முக்கியத்துவம் பெறுவதை விரும்பாத நாகநாதன் இரட்டை ஆண் குழந்தைகள் ஆட்சிக்கு நல்லதல்ல என்று மன்னரிடம் கூறுகிறான். இதனால் நாட்டின் நலனுக்காக ஒரு குழந்தையைத் தியாகம் செய்ய பாண்டிய மன்னர் சம்மதிக்கிறார்.

ஒரு குழந்தையைக் கொன்றுவிடும்படி நாகநாதன் கட்டளையிடுகிறான். ஆனால், அக்குழந்தை சூரசீலரால் காப்பாற்றப்பட்டு சொக்கநாதன் என்ற பெயரில் ரகசியமாக வளர்கிறது. இன்னொரு குழந்தையை நாகநாதன் வளர்க்கிறார். விக்கிரமன் என்ற பெயரில் இளவரசனாக வளரும் அவன் தாசி காந்தாமணியின் வீடே கதி என்று கிடக்கிறான். சூரசீலரின் பராமரிப்பில் வளரும் சொக்கநாதன் வீரனாகவும் நாட்டுப்பற்று கொண்டவனாகவும் வளர்கிறான்.

விக்கிரமனின் செயல்களால் மனமொடிந்த மன்னரும் இறந்துவிடுகிறார். மகாராணி சொல்லையும் விக்கிரமன் மதிப்பதில்லை. நாகநாதன் சொல்லுக்கு ஏற்றவாறு விக்கிரமன் ஆடுகிறான். கால்நடை வளர்க்க வரி, மேய்க்க வரி, மன்னரின் முன்னோர்களால் தானமாகக் கொடுக்கப்பட்ட நிலத்துக்கும் வரி என்று நாகநாதன் சொல்லியபடியெல்லாம் வரி விதிக்கிறான் விக்கிரமன். ஒரு கட்டத்தில் சோழ இளவரசிக்கு விக்கிரமனை மணம் முடித்தால்தான் பாண்டிய நாட்டைக் காப்பாற்ற முடியும் என்ற முடிவுக்கு வரும் மகாராணி சோழ அரசனுக்கு தகவல் அனுப்ப, சோழ



இளவரசி மீனாட்சியே பாண்டிய நாட்டுக்கு வருகிறாள். ஆனால், விக்கிரமன் அவளையும் கண்டுகொள்வதில்லை. அதேசமயம் சோழ அரசையும் பகைத்துக்கொள்ள விரும்பவில்லை.

இதற்கிடையே தன்னைப்போலவே உருவ ஒற்றுமை கொண்டுள்ள ஒருவன் (சொக்கநாதன்) அரசுக்கு எதிராகச் செயல்படுவதை அறிந்து, அவனைக் கொன்றுவிடத் திட்டமிடுகிறான் விக்கிரமன். அது தோல்வியில் முடிகிறது. இந்நிலையில் விக்கிரமன் நடவடிக்கைகளால் அதிருப்தி அடையும் சோழ இளவரசி மீனாட்சி சோழ நாட்டுக்கே திரும்பிவிட முடிவு செய்கிறாள். அவ்வாறு செய்தால் சோழ அரசனின் பகைக்கு ஆளாக நேரிடும் என்று நினைக்கும் விக்கிரமன், சொக்கனின் வளர்ப்புத் தந்தையைப் பிணைக் கைதியாக்கி, சொக்கனை மீனாட்சியுடன் பழகும்படி செய்கிறான். நாடகக்காதல் உண்மைக் காதலாகிறது.

ஒரு கட்டத்தில் நாகநாதனின் கொட்டத்தை அடக்க, சொக்கனே அரசனாகிறான். விக்கிரமனை இரும்பு முகமூடியால் பூட்டிச் சிறையில் அடைக்கிறான். ஆனால், இந்த உத்தி அதிக நாட்களுக்கு நீடிக்கவில்லை. சொக்கன் இப்போது இரும்பு முகமூடியால் அடைக்கப்படுகிறான். இவ்வாறு மாறி, மாறி இரும்பு முகமூடிக்குள் அடைக்கப்பட்டு இறுதியில் இரும்பு முகமூடியோடு சாரட்டில் செல்லும் விக்கிரமன் வண்டியோடு மலை உச்சியில் இருந்து விழுகிறான். 1940ல் பெரும் வீர தீரச் சாகசப் படமாக 'உத்தமபுத்திரன்' வெற்றி பெற்றது.

தமிழின் முதல் இரட்டைவேடப் படமும் இதுதான். உருவ ஒற்றுமைகொண்ட அண்ணன் தம்பியாக பி. யு. சின்னப்பா வெளுத்து வாங்கினார். இரட்டையரில் வேறுபாடு காட்ட முகத்தில் மச்சமோ, வெட்டோ இல்லாமல் மிக நுட்பமான முக பாவனைகள் மற்றும் குரல் வேறுபாடு மூலம் இரு பாத்திரங்களையும் வேறுபடுத்தினார்.

படம் வெளியான காலம் விடுதலைப் போராட்டக்காலம் என்பதால் நாட்டுப்பற்று என்ற கண்ணாடியினூடாகப் படம் காண பிக்கப்பட்டது. படம் தொடங்கிய சில நிமிடங்களில் 'தாய்நாடு வாழ்கவே..' என்று பாடுகிறார்கள். அது மட்டுமல்ல, வீரனாக வளர்ந்த சொக்கன் முதன்முதலாக நாட்டுக்குள் நுழையும்போது,

'செந்தமிழ் நாடென்னும் போதினிலே
இன்பத் தேன் வந்து பாயுது காதினிலே..
தந்தையர் நாடென்ற பேச்சினிலே
ஒரு சக்தி பிறக்குது மூச்சினிலே'

என்ற பாரதி பாடலைப் பாடிக்கொண்டே அரசனின் அராஜகத்தைத் தட்டிக் கேட்கிறான். வசனத்தில் திகட்டும் மணிப்பிரளவ நடை மட்டும் இல்லாமல் இருந்தால் பகட்டில்லாத யதார்த்தக் கதைதான்!

இதே கதை 1958ல் இதே பெயரில் டி.பிரகாஷ் ராவ் இயக்கத்தில் மீண்டும் எடுக்கப் பட்டது. இரட்டை வேடங்களில் சிவாஜி கணேசன், பத்மினி, ராகினி, கண்ணாம்பா, எம்.கே.ராதா, எம்.என். நம்பியார், ஓ.ஏ.கே. தேவர், தங்கவேலு, நடித்த இப்படத்தின் திரைக்கதை, வசனம் ஸ்ரீதர். வீனஸ் பிக்சர்ஸ் சார்பில் தயாரிக்கப்பட்ட இப் படத்தின் தயாரிப்பாளர்களில் ஸ்ரீதரும் ஒருவர்.

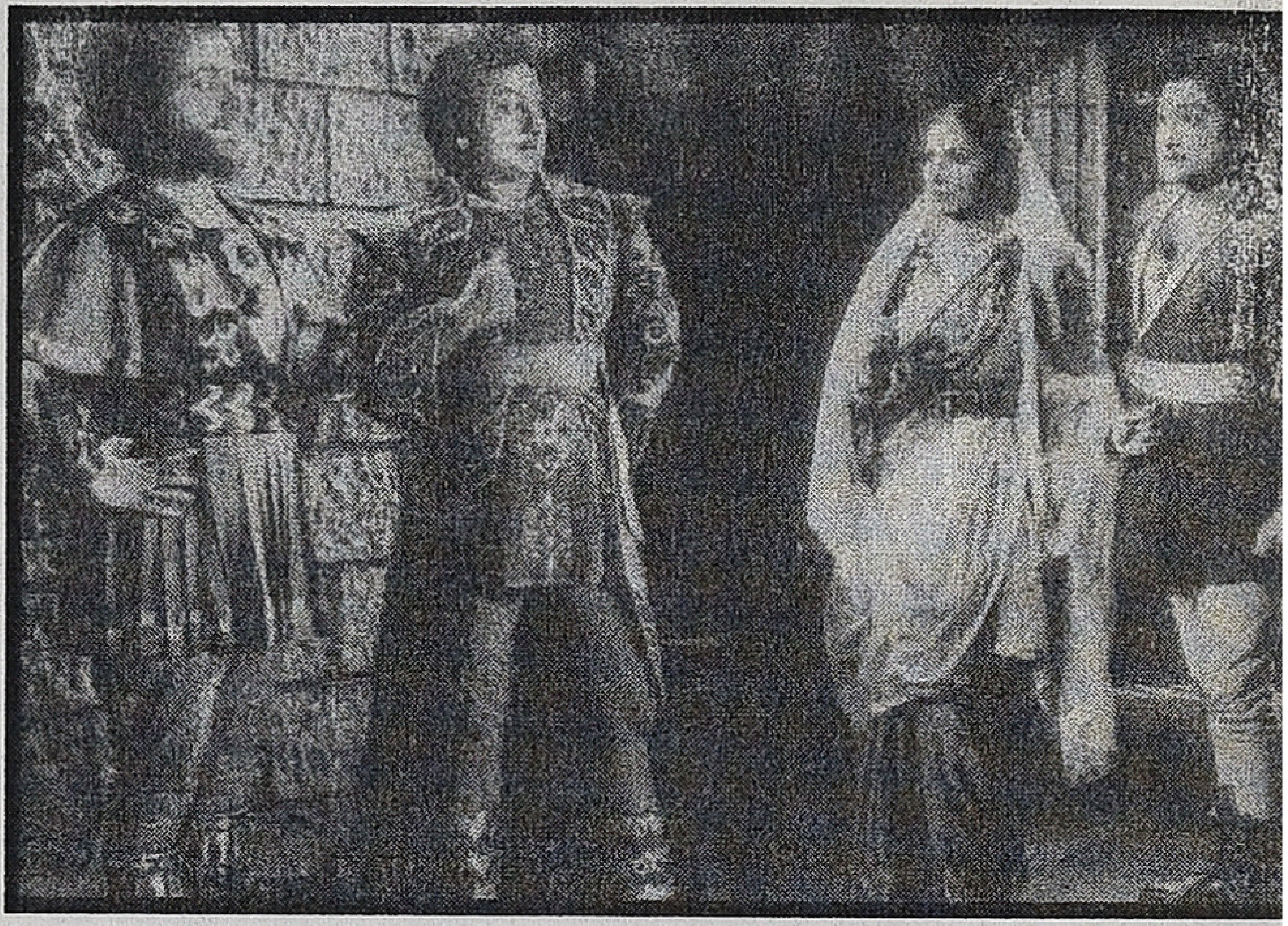
சுமார் 18 ஆண்டுகால இடைவெளியில் மீண்டும் இக்கதையைத் தயாரிக்க எது காரண மாக இருந்திருக்கும் என்று தெரியவில்லை.

ஆனால், இந்த இடைவெளியில் சமூக அமைப்பில் ஏற்பட்டுள்ள மாற்றத்தினை இரண்டாவது 'உத்தமபுத்திரன்' எதிரொலித்தது.

பாண்டிய நாடு மலர்புரி என்று மாற்றப்பட்டது. விக்கிரமன் என்ற பெயர் அப்படியே நிலைத்து நீடிக்க, சொக்கநாதன் மட்டும் பார்த்திபன் ஆனான். பழைய உ.பு.னில் பாண்டிய மகாராணி ஒரு சாதாரண பெண்ணாக வந்து அழுது, மூக்கைச் சிந்திப் போனார் என்றால் புதிய உ.பு.னில் மகாராணியாக வரும் கண்ணாம்பா வீர வசனம் பேசி அநீதியைத் தட்டிக் கேட்கிறார்.

பாண்டிய மகாராணி பிரசவ வலியால் துடிக்கும்போது மன்னர் வெளியே பரபரப்புடன் கையைப் பிசைந்துகொண்டு உலாத்துகிறார். ஆனால், மலர்புரி மன்னரோ மனைவியின் பிரசவ நேரத்தின்போது நாட்டிலேயே இல்லாமல் வேட்டைக்குச் சென்றிருக்கிறார். பழைய உ.பு.னில் மன்னன் விக்கிரமன், தாசி காந்தாமணியிடம் கட்டுண்டு கிடந்தாலும் மக்கள்மீது வரிகள் விதித்துக் கொடுமைப்படுத்தினாலும் அவ்வளவு கெட்டவனில்லை. ஆனால், புதிய விக்கிரமனோ ஸ்திரீ லோலனாக மட்டுமல்லாமல், முழுமையான எதிர்மறை பாத்திரமாகவே இருக்கிறான்.

மாடர்ன் தியேட்டர்ஸ் நாகநாதனுக்கு (டி.எஸ். பாலையா) தனது பதவியைக் காத்துக்கொள்ள வேண்டும், எதிரி குணசீலனை மேலே வளர விடக்கூடாது என்பது மட்டும்தான் குறிக்கோள். ஆனால் புதிய உ.பு.னில் நாகநாதன் (எம். என். நம்பியார்) நாட்டையே அபகரித்துக் கொள்ள ஆசைப்படுகிறான். சொக்கநாதனுக்கு பெரிய லட்சியமெல்லாம் கிடையாது. கண்ணில் படும் அநீதியைத் தட்டிக் கேட்பதோடு சரி. யதார்த்தமான நிகழ்வுகளே அவனை உச்சத்துக்குக் கொண்டு செல்கிறது. ஆனால், பார்த்திபன் போராளியாக வளர்க்கப்படுகிறான். நாகநாதனின் கொட்டத்தை அடக்கி ஆட்சி மாற்றத்தை உருவாக்கப் போராடுகிறான். அடுக்குமொழியில் வசனம் பேசுகிறான்.



இரண்டு உத்தமபுத்திரன்களும் இரண்டு காலகட்டங்களில் வெளியான படம். இரண்டாவது 'உத்தம புத்திரன்' வெளியான போது நாடு விடுதலை அடைந்திருந்தது மட்டுமல்லாமல், திராவிட இயக்க அலையும் பலமாக வீசியது. இன உணர்வும், மொழி உணர்வும் மேலோங்கிய காலகட்டம். நல்லதம்பி (*1949*), வேலைக்காரி (*1949*), ஓர் இரவு (*1951*), மர்மயோகி(*1951*), சர்வாதிகாரி (*1951*), பராசக்தி (*1952*), மனோகரா (*1954*) என திராவிட உணர்வு கொப்பளிக்கும் படங்கள் பெரும் வெற்றிபெற்றிருந்தன. இதன் செல்வாக்கு ஸ்ரீதரிடம் இருந்திருக்காது என்று சொல்ல முடியாது. மேலும், தமிழ் சினிமா உரையாடலுக்கு மெருகூட்டிய இளங்கோவன் பள்ளியிலிருந்து வந்தவர் ஸ்ரீதர். அழகு, வீரம் முக்கோணக் காதல் என பாக்ஸ் ஆபீசுக்கான தன்மைகளுடன் சிவாஜி அதிநாயகனாக்கப்பட்டார்.

இன்றைய தலைமுறை ரசிகர்களான நமக்கு ஸ்ரீதர் திரைக்கதை எழுதிய உத்தமபுத்திரனே விறுவிறுப்பாக இருக்கிறது. ஆனால், டி.ஆர். சுந்தரம் இயக்கிய 'உத்தம புத்திரன்' வெளியானபோது ஹாலிவுட் படங்களுக்கு இணையாகப் புகழப்பட்டது. குறிப்பாக நாகநாதனாக நடித்துள்ள டி.எஸ்.பாலையா எங்குமே வில்லத்தனத்தை வெளிக்காட்டாமல் அதிகாரம் தன் கையில்தான் இருக்கிறது என்பதை அலட்டல் இல்லாமல் நிரூபித்திருக்கிறார்.

பாண்டிய நாட்டு மன்னனாக இருந்தாலும், மகாராணியாக இருந்தாலும், சோழ இளவரசியாக இருந்தாலும் தலையில் எப்போதும் கிரீடங்களைச் சுமந்துகொண்டும், வாளைச் சுழற்றிக்கொண்டும் திரியாமல் இயல்பாக உலவுகிறார்கள். புதிதாக விதிக்கப் படும் வரிகள்கூட உத்தராயணகாலம் (அறுவடைக்காலம்) முதல் அமலுக்கு வருவதாக அறிவிக்கப்படுகிறது. அந்த அளவுக்கு நுண் தகவல்கள் கவனமாகச் சேகரிக்கப்பட்டு மிகையற்ற கதை அமைப்பு உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. ஆனால் (புதிய உ.பு.னில்) மலர்புரி மன்னனும் அரசியும் ஏன் அமைச்சரின் மகள் உட்பட தலையில் கிரீடங்களுடனேயே காட்சி தருகிறார்கள்; உலா வருகிறார்கள். அவர்களைச் சுற்றி எப்போதும் ஆடம்பரமும் பகட்டும் ஏராளமாகக் கொட்டிக்கிடக்கிறது.

மாடர்ன் தியேட்டர்ஸ் 'உத்தம புத்திரன்' வெளியாகி 18 ஆண்டு இடைவெளியில் அதே கதையை ரீமேக் செய்த பிரகாஷ்ராவுக்கும், ஸ்ரீதருக்கும் இந்த இடைவெளியில் வளர்ந்திருந்த திராவிட இயக்க ரசனைக்கும் தீனிபோட வேண்டிய சவால் இருந்தது. அதை இயல்பாக எடுக்கிறேன் என்று முயற்சி செய்திருந்தால் 'பராசக்தி', 'மனோகரா' போன்ற படங்களில் தனது சிம்மக்குரல் வசனங்களால் புகழடைந்துவந்த சிவாஜிக்கும், 'மனோகரா', போன்ற படங்களில் தனது தீப்பொறி தெறிக்கும் வசனங்களைப் பேசி நடித்ததன் மூலம் பாராட்டப்பட கண்ணாம்பாவுக்கும் 'மந்திரிகுமாரி', 'சர்வாதிகாரி' படங்கள் மூலம் வில்லத்தனத்துக்கு புதிய பாணியை உருவாக்கிக் கொண்ட எம். என். நம்பியாருக்கும் நேர்மை செய்ததாக இருந்திருக்காது.

அதுவும் தவிர 1949 முதல் 1959 வரை திராவிட இயக்க சினிமாவின் பொற்காலம் ஆகும். இக் காலகட்டத்தில்தான் அடித்தட்டு மக்களின் குரல் ஓங்கி ஒலிக்கத் தொடங்கியது. இத்தகைய கால மாற்றமும் புதிய உத்தமபுத்திரனில் உள்வாங்கிக் கொள்ளப் பட்டிருக்கிறது. அனுபவம் பெற்ற டி. பிரகாஷ் ராவை இயக்கச்செய்து அதன் பிரமாண்டத்தை ஸ்ரீதர் வரவழைத்துக்கொண்டார். 'அமரதீபம்', 'கல்யாணப்பரிசு', 'தேன் நிலவு', 'நெஞ்சில் ஓர் ஆலயம்', 'வெண்ணிற ஆடை' என மெல்லிய உணர்வோட்டங்களும் இயல்பான கதை அமைப்பும் கொண்ட படங்கள்தான் ஸ்ரீதர் பாணி படங்கள் என அறியப்படுகிறது. ஆனால், இதற்கெல்லாம் முந்தைய 'உத்தமபுத்திரன்' ரீமேக்கிங் வேறு ஒரு ஸ்ரீதரை நம் முன் நிறுத்துகிறது.

துயரம் வரலாற்றில் ஒரு முறை ஏற்படும் போதுதான் அது துயரமாக உணரப்படும்; மீண்டும் மீண்டும் ஏற்பட்டால் அது நகைச்சுவையாக மாறி விடும் என்று கூறு வார்கள். சிம்புதேவன் இதனை உணர்ந் திருப்பார் போலும். 'இம்சை அரசன் 23ம் புலிகேசி'யில் இக்கதையைப் பகடியாட்டத்துக்கு உட்படுத்தியிருப்பார்.

இதே 'உத்தமபுத்திரன்' கதையின் உருவ ஒற்றுமை கொண்ட இரட்டையர், சதிகார ராஜகுரு, இரட்டையரில் ஒரு குழந்தையைக் கொன்றுவிட சதி, அக்குழந்தை மற்றோர் இடத்தில் ரகசியமாக வளர்தல், மற்றொரு குழந்தையை பெண் பித்தனாக மட்டுமல்லாமல் வடிகட்டிய முட்டாளாகவும் வளர்த்தல் ஆகிய அம்சங்களுடன் உலகமயமாக்கல், அன்னியப் பொருட்கள் ஆக்கிரமிப்பு, தாராளமயம் ஆகியவற்றையும் சேர்த்துக் கொண்டு ஒரு மைல் கல்லையே உருவாக்கினார். இதற்கு முக்கிய அடித்தளம் வடிவேலு.

இம்சை அரசனாகப் பகடியாட்டத்தில் வடிவேலு கலக்கியிருப்பார். அதே நேரத்தில் தீவிர உணர்வாளராக வரும் பாத்திரம் கம்பீரம், மிடுக்கு, அமைதியான பார்வை, உடல்மொழி என அப்படியே லட்சிய நடிகர் எஸ். எஸ். ஆர். பாணி. இப்படத்தில் வடிவேலுவின் பங்களிப்பு குறித்து மட்டுமே பல கட்டுரைகள் எழுதலாம்.

பாருங்கள், எங்கு தொடங்கிய கதை, கால மாற்றங்களைக் கிரகித்துக்கொண்டு முடி வில்லாமல் திரவமாகப் பரவிக்கொண்டே இருக்கிறது. ஒரு கதை கேட்கத் தொடங்கும் போது அதற்குக் கால் முளைக்கத் தொடங்கு கிறது. ●

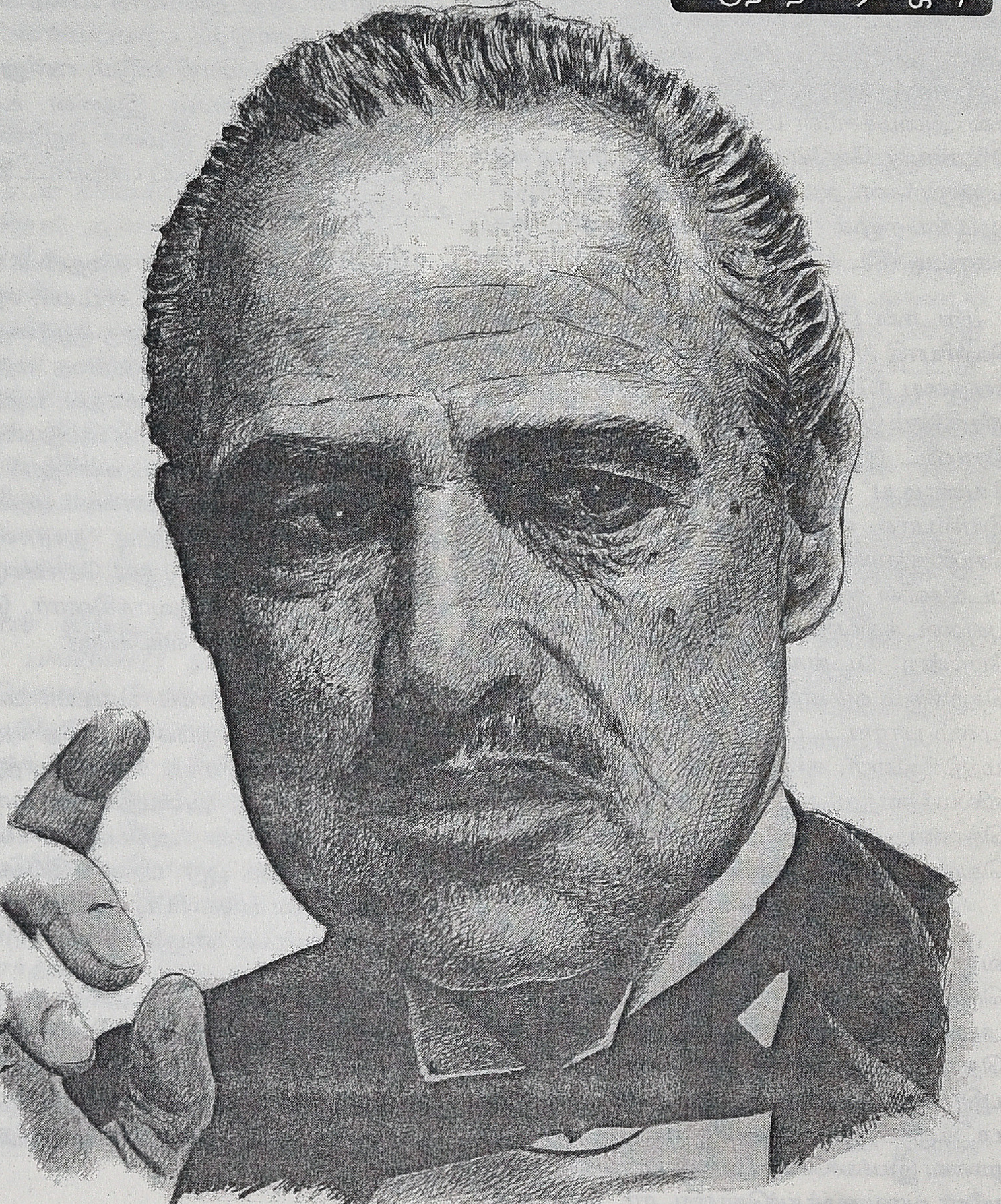
ஈயடிச்சான் காபியும் இன்ஸ்பிரேஷனும் தமிழ் சினிமாவும்

கருந்தேள் ராஜேஷ்

Immature poets imitate, mature poets steal. Bad poets deface what they take from great poets and transform it into something better, or at least different' - T.S.Eliot

'Good artists copy, Great artists steal' - Pablo Picaso

'I steal from every movie ever made' - Quentin Tarantino



தமிழ் சினிமாவில் மட்டும் இல்லாமல், இந்திய சினிமாக்களில் ஆங்கில சினிமாக்களிலும் கூட நகலெடுப்பது பல முறை நடந்திருக்கிறது. உலகம் முழுக்க இன்னும் நடந்துகொண்டேதான் இருக்கிறது. அதேசமயம் 'இன்ஸ்பிரேஷன்' என்ற வார்த்தையும் திரைத்துறையினரால் அடிக்கடி உபயோகிக்கப்படுகிறது. பல சமயங்களில் இப்படிக் காப்பியடிப்பதைத்தான் அந்த வார்த்தை நாசூக்காகக் குறிக்கிறது என்றாலும் இரண்டுக்கும் தெளிவான, எளிமையான வித்தியாசங்கள் உண்டு. எனவே, இந்த இரண்டையும் கொஞ்சம் ஆழமாக, உதாரணங்களோடு கவனிப்போம். அப்போதுதான் இனி இந்தப் பதங்களை சரியாக உபயோகிக்கலாம். அதன்மூலம் அப்பட்டமான நகல்களை இன்னும் அழகாகக் கண்டுகொண்டும் விடலாம். இப்படி நகல்களைக் கண்டுகொள்ளும் விஷயத்தை இன்னும் தெளிவாகச் செய்யலாம்.

ப்லேஜியரிஸம்' *(plagiarism)* என்பதுதான் இப்படி நகலெடுப்பதைக் குறிக்கும் வார்த்தை. ப்லேஜியரிஸம் என்றால் என்ன? இன்ஸ் பிரேஷன் என்றால் என்ன? இரண்டும் வேறு வேறா அல்லது ஒன்றா?

நீங்கள் ஒரு வேலையைச் செய்திருக்கிறீர்கள். அதற்காகக் கஷ்டப்பட்டு ஒரு அறிக்கை தயார் செய்கிறீர்கள். அந்த அறிக்கையை உங்கள் மேலதிகாரியிடம் அளித்திருக்கிறீர்கள். கொஞ்ச நாளில் அலுவலகத்தில் ஒரு அறிவிப்பு வருகிறது. மேலதிகாரி தயார் செய்த அறிக்கையின் காரணமாக அவருக்குப் பதவி உயர்வு கிடைத்திருக்கிறது. அந்த அறிக்கையைப் பற்றியும் அதில் உள்ளது. அதைப் படித்தால் அது நீங்கள் தயார் செய்த அறிக்கை. அவரது பெயரைப் போட்டுக்கொண்டு மேலதிகாரி பதவி உயர்வை வாங்கிவிட்டார். மேலதிகாரி தாக்கல் செய்த அறிக்கையை முழுதாக அலுவலகத்தில் வெளியிடுகிறார்கள். அதைப் படித்தால் சந்தேகமே இல்லாமல் அது உங்கள் அறிக்கையின் முழுமையான நகல் என்று தெரிகிறது. அதில் ஆங்காங்கே சில வார்த்தைகள் மற்றும் வாக்கியங்கள் மட்டும் மாற்றப்பட்டிருக்கின்றன. உங்களின் அடிமனதில் அப்போது எழுமே ஒரு ஆற்றாமை கலந்த கோபம்? அந்த உணர்ச்சி உங்களை முழுதாக அரித்துத் தின்ன ஆரம்பித்துவிடும்.

இதுதான் ப்லேஜியரிஸம். அடுத்தவரின் வேலையை அனுமதியில்லாமல் திருடுவது.

இதே சிச்சுவேஷனில், உங்கள் மேலதிகாரி உங்களிடமிருந்து திருடிய அறிக்கையில் மைய ஐடியாவை மட்டும் வைத்துக்கொண்டு, மற்றபடி உங்கள் அறிக்கையை விடவும் மிகச் சிறப்பாக ஒரு அறிக்கையைத் தயார் செய்து அனுப்புகிறார் என்றால் அது ப்லேஜியரிஸம் அல்ல. உங்கள் ஐடியாவினால் அவர் இன்ஸ்பையர் ஆகியிருக்கிறார் என்பதுதான் பொருள். உங்கள் ஐடியாவினால் கவரப்பட்ட மேலதிகாரி, அதைவிடவும் சிறப்பான ஒரு யோசனை எழுந்ததால் இப்படி ஒரு அறிக்கையைத் தயார் செய்திருக்கிறார். அது முற்றிலுமே அவரது உழைப்புதான். யோசனை மட்டும் ஒன்றாக இருந்தாலும் அது காப்பி அல்ல. அதேசமயத்தில், உங்கள் யோசனையினால் கவரப்பட்டு, அவருக்குத் தோன்றும் யோசனைகளை வைத்துத் தயார் செய்யப்பட்ட அந்த அறிக்கை உங்கள் அறிக்கையை விடவும் மோசமாகவும் இருக்க வாய்ப்பும் உண்டு என்பதையும் மறக்கக்கூடாது. எப்படி இருந்தாலும் அது ப்லேஜியரிஸம் அல்லவே அல்ல. இது இன்ஸ்பிரேஷன் என்றே அழைக்கப்படும். அதாவது, ஏற்கெனவே இருக்கும் ஒரு விஷயத்தால் கவரப்பட்டு அந்த உந்துதலால் பிரத்யேகமான இன்னொரு பொருள் உருவாக்கப்படுவது. இரண்டுக்கும் சம்மந்தமே இல்லாமலும் இருக்கலாம். அல்லது இரண்டின் மைய ஐடியாக்கள் மட்டுமே ஒன்றாகவும் இருக்கலாம். இந்த இடத்தில் உங்கள் முதலாளி அவரது அறிக்கையில் உங்களுக்கு நன்றி தெரிவிக்க முடிவு செய்யலாம். தெரிவிக்காமலும் இருக் கலாம். அது அவரது இஷ்டம். அதனால் தவறு இல்லை. ஏனெனில் உங்களுக்கு மட்டுமே அது தழுவல் என்பது தெரியும். அப்படிப்பட்ட சூழலிலும் அவர் உங்களுக்கு நன்றி தெரிவித்தால் அது அவரது பெருந்

தன்மைதான்.

இதுதான் 'ப்லேஜியரிஸம்' என்ற காப்பி மற்றும் இன்ஸ்பிரேஷன் ஆகியவற்றுக்கான வித்தியாசம்.

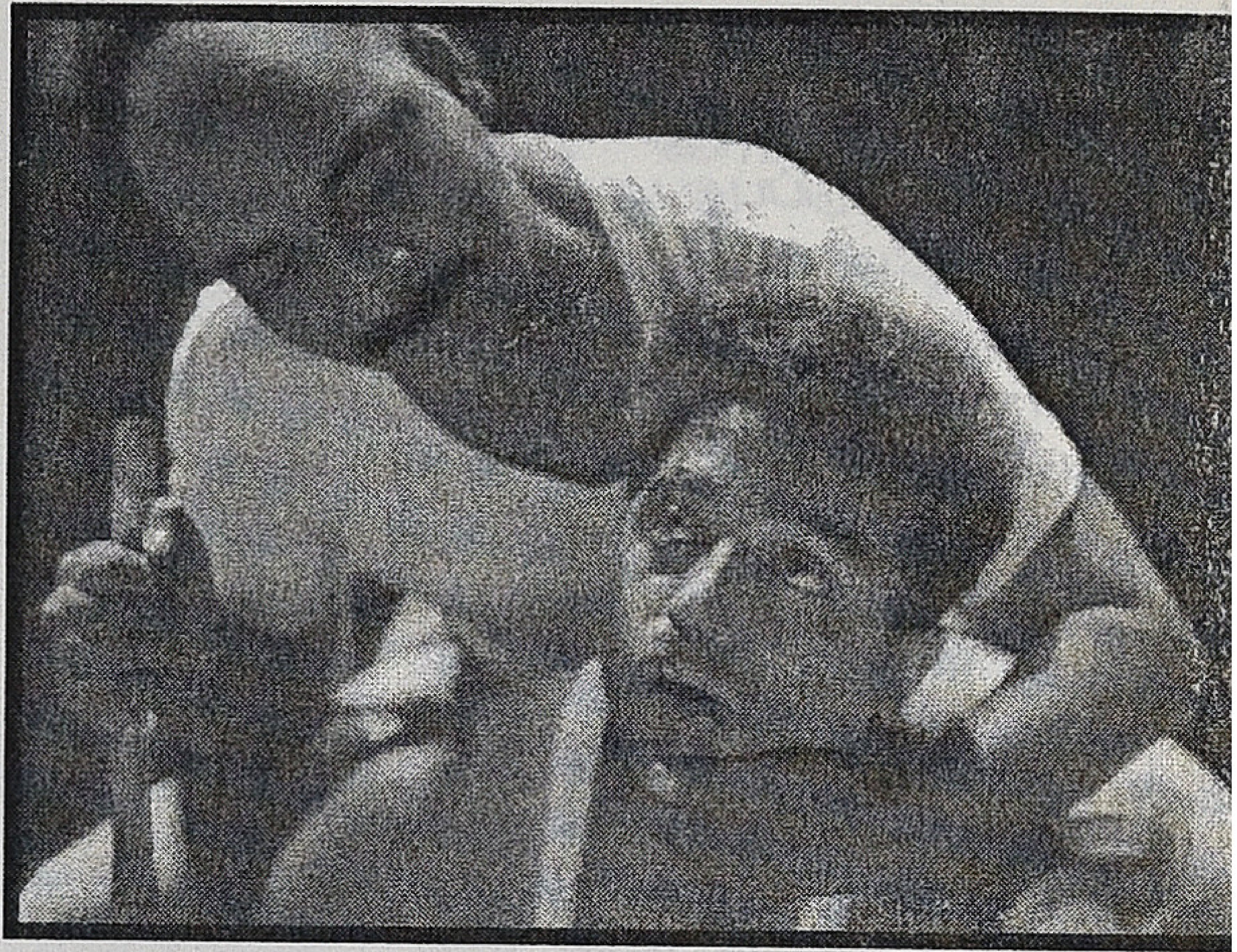
ஒரு சிச்சுவேஷன்.

A என்பவர் வெளிநாட்டில் வாழ்கிறார் என்று வைத்துக்கொள்வோம். அவர் ஒரு படத்தை ஆங்கிலத்தில் எடுத்து வெளியிடு கிறார். படம் நன்றாக ஓடுகிறது/பெட்டியில் படுத்துக்கொள்கிறது. A வேறு படங்களை இயக்கக் கிளம்பிவிட்டார். அவரது படம் மறக்கப்பட்டும் விட்டது. இப்போது B என்று இந்தியாவில் ஒருவர் இருக்கிறார் என்று வைத்துக்கொள்வோம். ஏதோ ஒரு உலகப்பட விழாவில் A இயக்கிய படத்தை B பார்க்கிறார். சடாரென்று அவருக்குள் 'படம் நல்லா இருக்கே?' என்று தோன்றுகிறது. B இந்திய சினிமாவில் - தமிழ்நாட்டிலும் புகழ்பெற்றவர் என்பதால் அந்த எண்ணம் வந்ததுமே அவர் சும்மா இருக்கவில்லை. உடனடியாக வீடு சென்று அந்தப் படத்தை மையமாக வைத்துத் தமிழுக்கு ஏற்றபடி ஒரு கதையை உருவாக்குகிறார். ஒரு தயாரிப் பாளரைக் கன்வின்ஸ் செய்கிறார். படம் எடுக்கப்பட ஆரம்பிக்கிறது. விளம்பரங்கள் வருகின்றன. படம் வெளியாகிறது.

ஆடியன்ஸ் படம் பார்க்கும்போது அதில் ஒருவர் A இயக்கியிருந்த ஒரிஜினல் படத்தைப் பார்த்திருப்பவர். அவருக்குப் பளீரென்று 'இது அந்தப் படமாச்சே?' என்ற கேள்வி எழுகிறது. அதனை ஒரு பதிவாகவோ ஸ்டேட் டஸாகவோ இணையத்தில் பகிர்கிறார். விஷயம் பரவுகிறது.

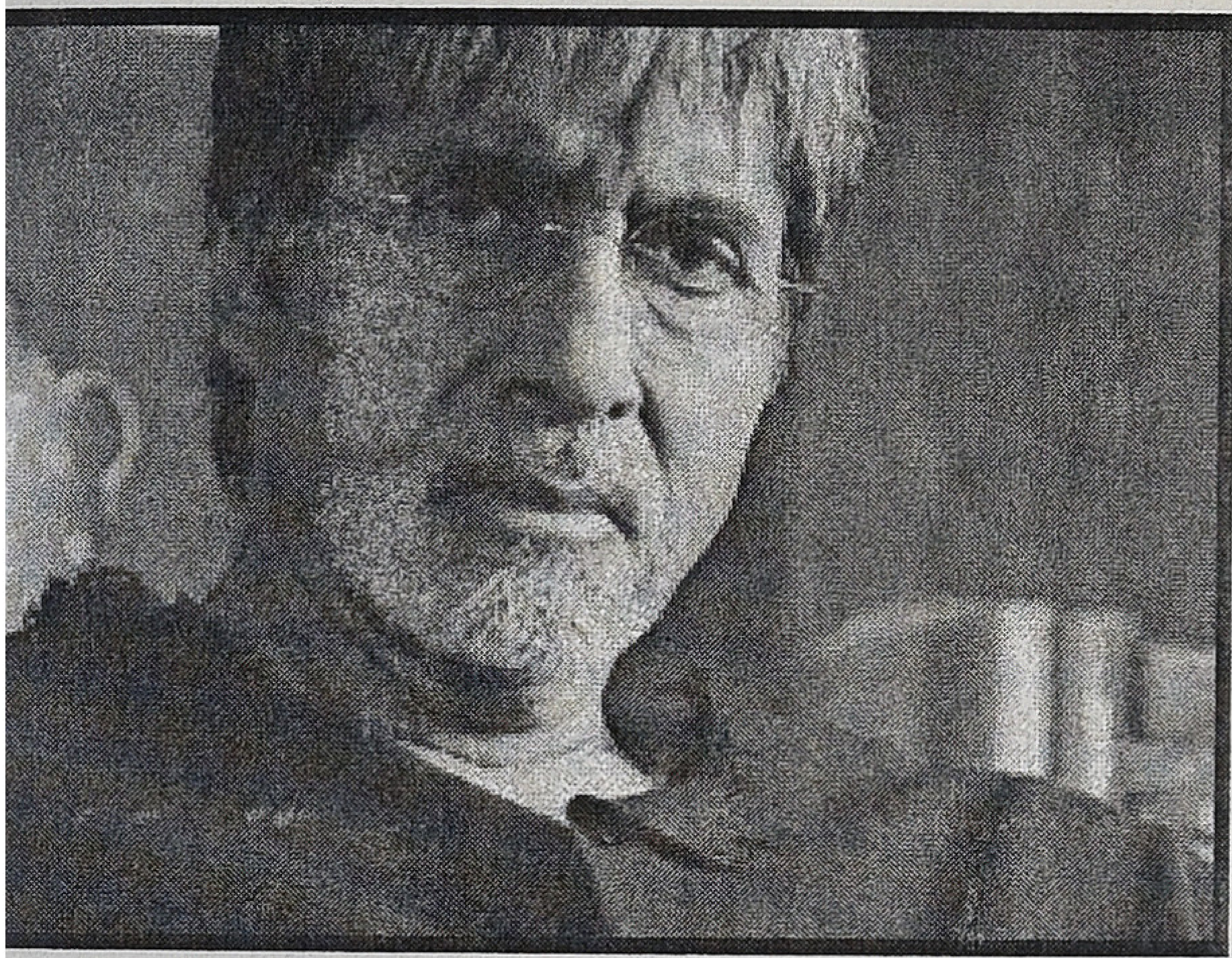
இப்போது, B செய்தது என்ன? ப்லேஜிய ரிஸம் என்கிற திருட்டா? அல்லது இன்ஸ் பிரேஷன் மட்டுமா?

இதை காப்பி என்றோ இன்ஸ்பிரேஷன் என்றோ எப்போது நம்மால் தெளிவாகச் சொல்லமுடியும்? அந்த இரண்டு படங்களையும் முதலில் நாம் பார்த்திருக்கவேண்டும். அப்படிப் பார்த்தபின்னர்தான் காட்சிகளை ஒப்பிட்டு



அது காப்பியா அல்லது இன்ஸ்பிரேஷனா என்று தெளிவாகச் சொல்லமுடியும். நடுநிலையாக மேலே சொல்லப்பட்ட உதாரணத்தை நோக்குகிறோம் என்று வைத்துக்கொள்ளலாம். அப்போது நாம் என்ன செய்யவேண்டும்? A எடுத்த படத்தை முதலில் பார்க்கவேண்டும். பின்னர் B எடுத்த படத்தைப் பார்க்கவேண்டும். காட்சிகள் அப்படியே வெட்டி ஒட்டப்பட்டுள்ளனவா? ஆம் எனில் அவசியம் அது நகல்தான் என்பதில் சந்தேகம் இருக்காது. இல்லை காட்சிகள் அப்படியே எடுத்து ஒட்டப்படவில்லை; படத்தின் கரு மட்டும்தான் பொதுவாக இருக்கிறது; இந்தப்படம் Bயின் சிந்தனைப்படிதான் முழுக்க எடுக்கப்பட்டுள்ளது' என்றால், அது இன்ஸ்பையர் செய்யப்பட்டுள்ளது என்றே பொருள். இன்ஸ்பையர் என்பதற்குக் 'கவரப்படுதல்' என்பது பொருள். Aவின் கருத்தால் கவரப்பட்ட B, தனது பிரத்யேகமான வழிமுறைகளால் அந்தக் கருத்தை வைத்து இவரது பாணியில் ஒரு படம் எடுத்திருக்கிறார் என்று பொருள்.

ஆனால், காப்பியா இன்ஸ்பிரேஷனா என்பதில் குழப்பம் விளைவிக்கக்கூடியவை என்னவென்றால், சில காட்சிகள் ஒரே போன்று இருக்கலாம்; ஆனால் பெரும்பாலான படம் வேறுமாதிரி இருக்கலாம். இதை என்ன என்று சொல்வது? ஒரே போன்று இருக்கும் காட்சிகள் நகல்களா? அல்லது இரண்டுமே பிரத்யேகமாக அந்தந்த இயக்குநர்களின்



பாணியில் இருக்கின்றனவா? பொதுவாக, எந்த பாரபட்சமும் இல்லாமல் பார்த்தால் நமக்கே அவை நகல்களா அல்லது இன்ஸ்பிரேஷன்களா என்பது புரியும். அதுதான் உண்மையாகவும் இருக்கும். வெட்டி ஒட்டப்பட்டுள்ள காட்சி களாக அவை இருந்து, புதிதாக அவற்றின் மூலம் எந்த கலாபூர்வமான அனுபவமும் ஏற்படாமல், முந்தைய படத்தின் காட்சிகளின் நீட்சியாக மட்டும் இந்தக் காட்சிகள் இருந்தால் அவை அவசியம் காப்பிதான்.

உலகில் இதுவரை எடுக்கப்பட்டுள்ள *gangster* படங்களின் இன்ஸ்பிரேஷனாக *Godfather* தான் விளங்குகிறது. காட்ஃபாதருக்கு முன் காட்ஃபாதருக்குப் பின் என்று கேங்ஸ்டர் படங் களைப் பிரிக்கலாம். காட்ஃபாதர் வெளிவந்த உடன் அதன் உள்ளர்த்தத்தைத் தமிழ் சினிமா உடனடியாகப் புரிந்துகொண்டது. ஆனால் அப்படிப்பட்ட ஒரு படம் தமிழில் வெளியாக மணி ரத்னம் வரவேண்டியிருந்தது. மணி ரத்னம் காட்ஃபாதரின் ரசிகர். கமல் ஹாஸனும் அப்படியே. 'நாயகன்' வெளி யானது. பெரும்புகழ் பெற்றது. தமிழ்ப் படங்களில் இப்படிப்பட்ட திரைப்பட உருவாக்கம் மிகவும் புதியது. அதேசமயம், மணி ரத்னமும் கமல்ஹாஸனும் இது காட்ஃபாதரின் இன்ஸ்பிரேஷன்தான் என் பதைத் தெளிவாகவே பேட்டிகளில் குறிப் பிட்டனர். இதுதான் வெளிப்படையாக ஒரு திரைப்படத்துக்குச் செலுத்தக்கூடிய அஞ்சலி (*tribute*). காட்ஃபாதரை அப்படியே தமிழில் எடுத்துவிட்டு, 'இது நான் சொந்தமாக யோசித்தது' என்று மணி ரத்னம் சொல்லியிருந்தார் என்றால் அப்போதைய காலகட்டத்திலேயேகூட தமிழ் சினிமா ரசிகர்கள் அவரை உதாசீனப் படுத்தியிருப்பார்கள் என்பதில் சந்தேகமில்லை. ராம்கோபால் வர்மா 'சர்க்கார்' படத்தை எடுத்தபோது, அதன் டைட்டிலிலேயே 'உலகெங்கும் கட்ஃபாதரால் இன்ஸ்பையர் செய்யப்பட்ட பல படங்களில் இதுவும் ஒன்று' என்றே போட்டார். இவையெல்லாம் இன்ஸ்பிரேஷன்களுக்கு உதாரணங்கள். ஒரு திரைப்படம் இப்படி இன்ஸ்பையர் செய்யப்படும்போது வெளிப்படையாக அதை உருவாக்கியவர்கள் இன்ஸ்பிரேஷன் பற்றிக் கருத்துச் சொல்லும்போது இரண்டு படங்களுமே மரியாதை பெறுகின்றன.

ஆனால் அதே கமல்ஹாஸன் '*Very bad things*' படத்தை பஞ்சதந்திரம் என்று உருவாக்கியபோது அதைப்பற்றி மூச்சுக்கூட விடவில்லை. அதற்கும் முன்னர் '*Reincarnation of Peter Proud*' படம் எனக்குள் ஒருவன் என்று வெளியாகியது. அதன் ஹிந்தி மூலம் என்று சொல்லப்பட்ட 'கர்ஸ்' படத்துக்குமே இதுதான் மூலம். '*She Devil*' படம் 'சதி லீலாவதி' என்று உருமாற்றம் செய்யப்பட்டது. '*Green Card*' படம்தான் 'நள தமயந்தி'யாக மாறியது. '*Tie Me Up.. Tie Me Down*' படத்தால் இன்ஸ்பையர் ஆனதுதான் குணா. '*What about Bob*'தான் தெனாலி. '*Moon over Parador*' படம்தான் 'இந்திரன் சந்திரன்'. 'காதலா காதலா'வில் இறந்தவர்களைப் படம் வரைந்துகொண்டு சம்பாதிப்பது '*Two Much*' என்ற படத்தில் இருந்து எடுக்கப்பட்ட சீன் பை சீன் நகல். அதேபோல் 'ராஜபார்வை' படத்தின் க்ளைமேக்ஸ், டஸ்டின் ஹாஃப்மேன் நடித்த '*The Graduate*' படத்தின் அப்பட்டமான நகல். இவையோடு பட்டியல் முற்றுப்பெறவில்லை. இவை சில உதாரணங்களே.

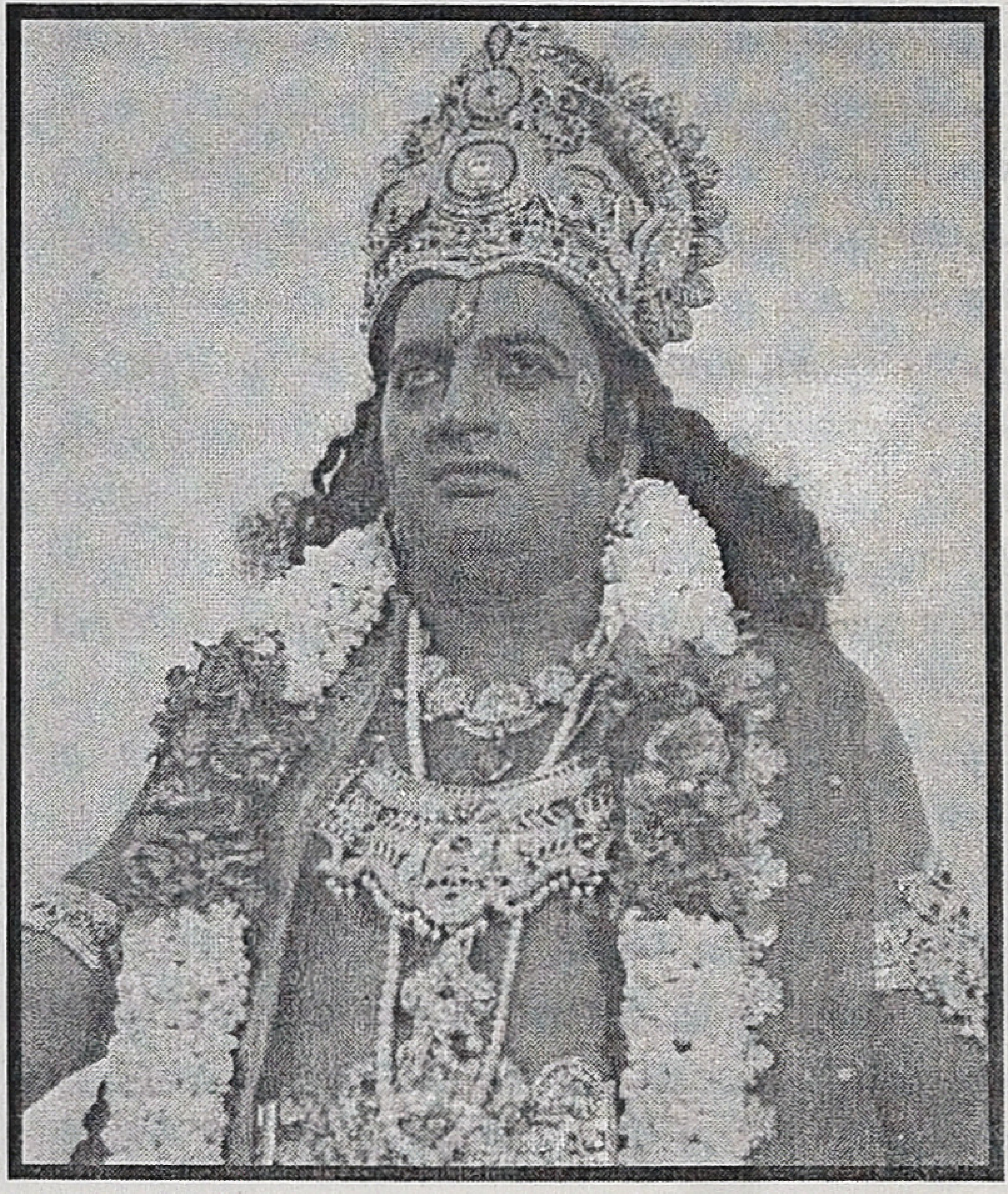
கவனித்துப் பார்த்தால் தமிழ் சினிமாவில் அதிகபட்ச படங்களை நகலெடுத்தவர் கமல்ஹாஸனாகத்தான் இருக்கிறார் என்பது என் தனிப்பட்ட கருத்து. 'அது தப்பு

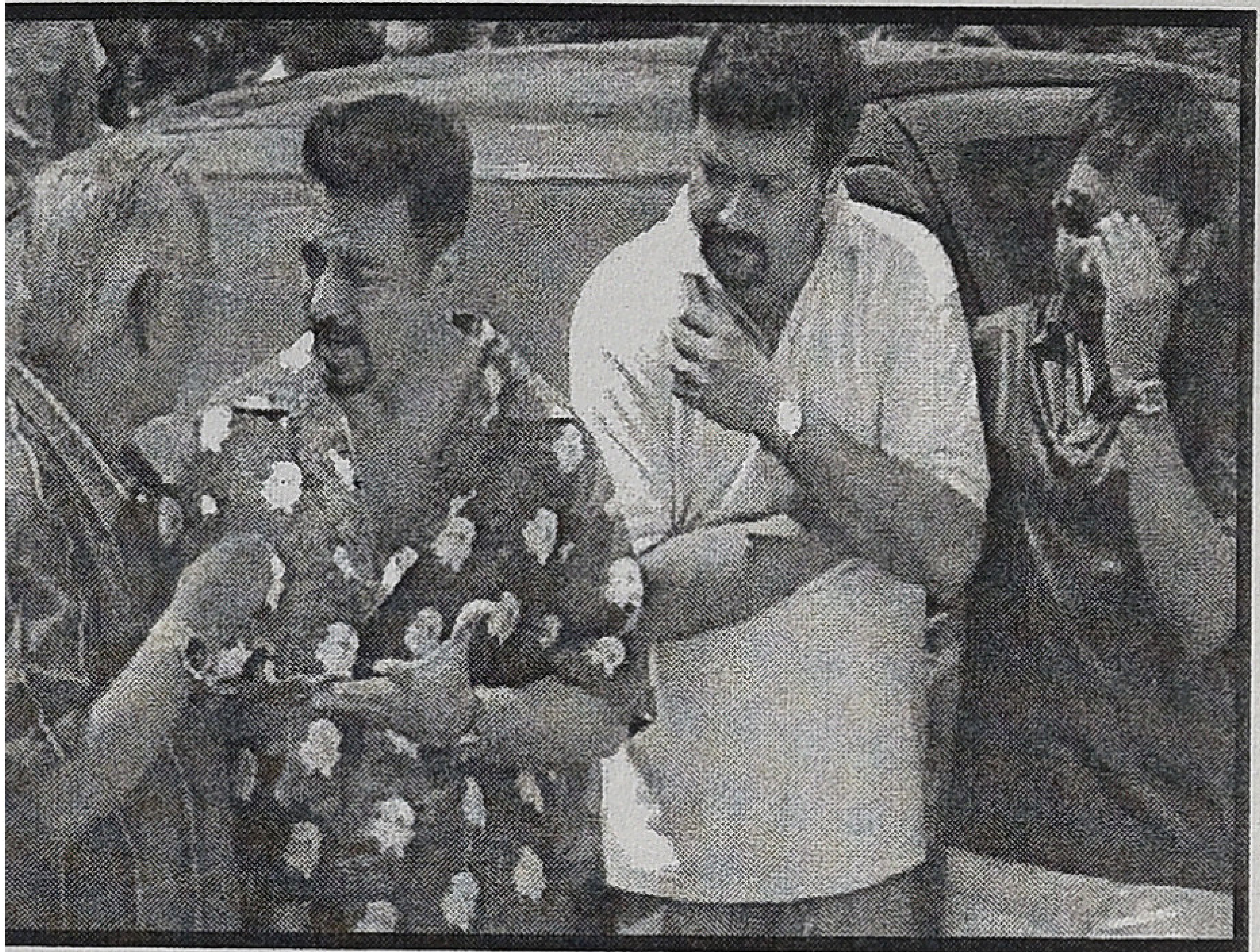
கமலுக்கு மீறியவர்கள் இதோ இருக்கிறார்கள் பார்' என்று யாராவது நிரூபித்தால் அவர்களுக்கு நன்றி சொல்லிவிட்டு அந்தக் கருத்தை மாற்றிக்கொள்வேன். அதைப்பற்றி வெளிப்படையாக எழுதினால் உடனடியாக 'இவனுக்குக் கமலைப் பிடிக்காது' என்று ஒரு ஒரு *fanatic* கும்பல் கிளம்புகிறது என்பதுதான் தமிழ்சினிமாவில் வெறியர்கள் இன்னும் இருக்கிறார்கள் என்பதை நிரூபிக்கிறது. கமல்ஹாஸன் மட்டும் இல்லாமல், இன்னும் தமிழ் சினிமாவின் காப்பிகளைப் பற்றி நான் எழுதியிருக்கிறேன். சென்ற மாதம் நாம் பார்த்த இருமுகன் கட்டுரையில், எந்தெந்தப் படங்களில் இருந்து இருமுகன் தழுவப்பட்டுள்ளது என்றும் எழுதியிருக்கிறேன். அவற்றைப் பற்றி மிகவும் வசதியாக இந்த *fanatics* மறந்துவிடுவார்கள். இந்த *fanatic* கும்பலைப் போல் பாரபட்சம் இருந்தால் நடுநிலையோடு படங்களை விமர்சனம் செய்வது என்பது எப்போதும் நடக்காது.

இதுதான் காப்பிக்கும் இன்ஸ்பிரேஷனுக்குமான பிரதம வேறுபாடு. இன்ஸ்பையர் செய்யப்பட்ட படங்கள், மூலத்தைப் பற்றி வெளிப்படையாகப் பேசி அதற்கு அஞ்சலி செலுத்துவதன்மூலம் இன்னும் புகழ் பெறுகின்றன. ஒருவித வெளிப்படைத்தன்மையும் அந்தப் படங்களுக்குக் கிடைக்கிறது. மாறாக, மூச்சே விடாமல் இருந்தால் எப்படியும் இணையத்தின் மூலமாக அந்த இன்ஸ்பிரேஷனுக்கு மூலம் வெளியாகி, படத்துக்கும் படம் எடுத்தவருக்கும் தீராத அவமானத்தையே அது தருகிறது என்பதைப் புரிந்துகொண்டால் போதும். இவை வெளிப்படையான இன்ஸ்பிரேஷன்களுக்குப் பொருந்தும். அதேசமயம் ஏராளமான படங்கள், இன்னொரு படம் தரும் ஐடியாவினால் கவரப்பட்டு அந்த ஐடியாவை மட்டும் வைத்துக்கொண்டு முற்றிலும் வேறான களத்தில் எழுதப்பட்ட திரைக்கதையைக் கொண்டிருக்கும். அவை எந்தப் படங்களின் இன்ஸ்பிரேஷன் என்பது அந்தப் படத்தை எடுத்தவர்களுக்கு மட்டுமே தெரியும். ரசிகர்களுக்கு அழகான ஒரு அனுபவத்தைப் பழைய ஐடியாவை வைத்துக்கொண்டு இன்னும் மேம்பட்ட விதத்தில் இந்தப் படங்கள் அளிக்கின்றன என்பதால் அவற்றில் தவறில்லை. இரண்டு படங்களையும் ஒப்பிட்டால் அவற்றுக்கு இடையே ஒரு ஒற்றுமை கூட இருக்காது. ஆனால் மேலே கொடுக்கப்பட்ட உதாரணங்கள் அப்படிப்பட்டவை அல்ல. மூலத்துக்கும் இந்தப் படங்களுக்கும் உள்ள ஒற்றுமை இரண்டையும் பார்த்தால் தெரிந்துவிடும். இப்படிப்பட்ட சூழலில் வெளிப்படையாக அப்படங்களுக்குக் குறைந்தபட்சம் நன்றியாவது சொல்வது நல்லது. இல்லையேல் எப்படியும் இணையத்தின் வீச்சால் அவையெல்லாம் கண்டுபிடிக்கப்பட்டுவிடும்.

இதை மையமாக வைத்து ஒரு உதாரணத்தை கவனிப்போம்.

தமிழில் 'அறை எண் 305ல் கடவுள்' என்று ஒரு படம் வந்தது. அதை வேறொரு இயக்குநர் பார்க்கிறார் என்று வைத்துக்கொள்வோம். மைய ஐடியாவான 'கடவுள் பூமியில் தோன்றி இரண்டு வெட்டிப்பயல்களுக்கு உதவுதல்' என்பது அவருக்குப் பிடித்துவிட்டது. இதிலிருந்து அவருக்கு, 'இரண்டு வெட்டிப்பயல்கள் தேவலோகத்துக்குச் சென்று அங்கே சிக்கலில் மாட்டிக்கொள்ளும் கடவுளுக்கு உதவுதல்'





என்ற வேறொரு ஐடியா தோன்றுகிறது. உடனடியாக அதைத் திரைக்கதையாக எழுதிப் படமாகவும் எடுக்கிறார் என்றால், அவருக்கு மட்டும்தான் அவரது ஐடியா தோன்றிய இடம் தெரியும். இந்த இரண்டு படங்களையும் ஒப்பிட்டுப் பார்த்தால் எந்த ஒற்றுமையும் இருக்காது. அப்படியென்றால் இது காப்பியும் இல்லை; இன்ஸ்பிரேஷனும் இல்லை என்றே பொருள். ஒரு ஐடியாவினால் கவரப்பட்ட ஒருவர் அதை இன்னும் மெருகேற்றி/மாற்றித் தனது படைப்பை உருவாக்குவதே இது. இது இன்ஸ்பிரேஷன் என்பது அவருக்கு மட்டுமே தெரியும். ஒரு வேளை அவரது படத்தில், 'அறை எண் 305ல் கடவுள்' படத்தை நினைவூட்டும் விதமாக எதாவது போஸ்டரோ பாடலோ அல்லது அதைப்போன்ற ஒன்றை வைக்கவும் அவர் முடிவு செய்யலாம்.; டைட்டிலில் நன்றி செலுத்தலாம். ஐடியா தோன்றிய தோற்றுவாய்க்கு நம்மாலியன்ற ஒரு சிறிய அஞ்சலி செலுத்துவது. அது அவரது இஷ்டம். எல்லாருமே அப்படிச் செய்தாகவேண்டும் என்று எந்த விதியும் இல்லை. டாரண்டினோ அப்படித்தான் செய்வார்.

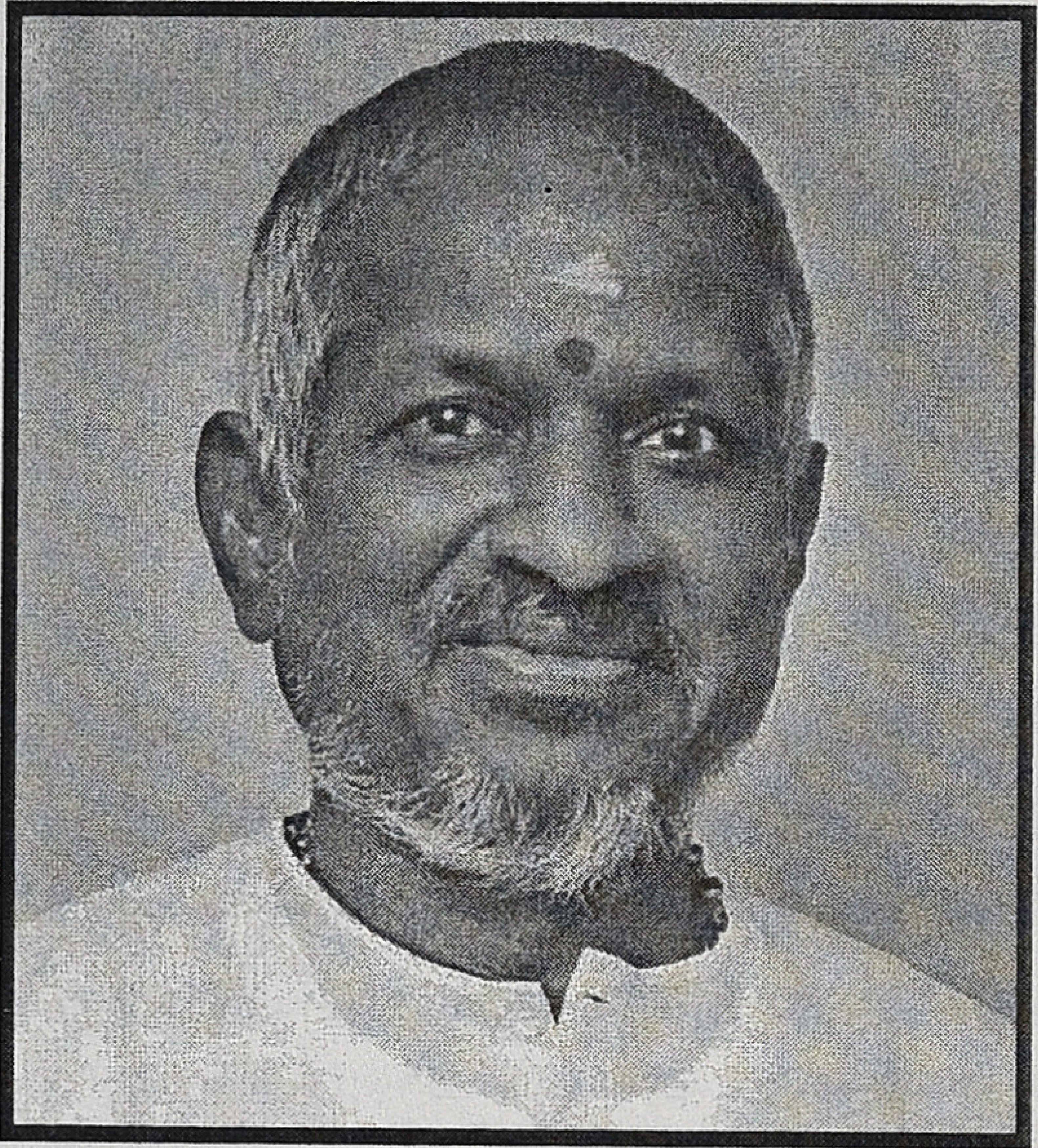
க்வெண்டின் டாரண்டினோ பற்றி எல்லாருக்கும் தெரிந்திருக்கும். அவரது சிறுவயதில் இருந்து அவரைக் கவர்ந்த படங்கள், இசைக்குறிப்புகள் போன்றவற்றைப் பற்றிய குறிப்புகளைத் தவறாமல் தனது படங்களில் பயன்படுத்துகிறார். என்றுமே அவர் 'இதெல்லாம் நான் ஒரிஜினலாக சிந்தித்து எடுத்த படங்கள்' என்று சொன்னதே இல்லை. மாறாக, 'நான் திருடுகிறேன். ஆனால் திருடுவதில் வெளிப்படையாக இருக்கிறேன்' என்றே சொல்கிறார். இதுதான் ஒரு கலைஞனுக்கும் வியாபாரிக்கும் உள்ள வித்தியாசம். அவர் எடுத்த அத்தனை படங்களையும் இசைக்குறிப்புகளையும் பற்றி அவரது படங்களின் *credits*களில் விபரங்கள் இருக்கும். க்வெண்டினின் க்ரெடிட்ஸ்களைப் பார்ப்பது என்பதே ஒரு தனி அனுபவம். அவற்றின்மூலம் எக்கச்சக்கமான படங்களும் இசைக்குறிப்புகளும் ரசிகர்களுக்குக் கிடைக்கும். அந்த இசைக்குறிப்புகளைப் பணம் கொடுத்தே வாங்குகிறார். அவரது பேட்டிகளில் ஒவ்வொரு படத்தில் இடம்பெற்ற அந்தக் காட்சிகளைப் பற்றி விளக்குகிறார். அவருக்கு அந்தப் படங்களின் மீது இருக்கும் ஒருவித பக்தியை இவற்றின்மூலம் அறிந்துகொள்ளலாம். இது டாரண்டினோவின் ஹோமேஜ்.

தமிழ் சினிமா சூழலில் ப்லேஜியரிஸத்தால் என்ன பிரச்னை?

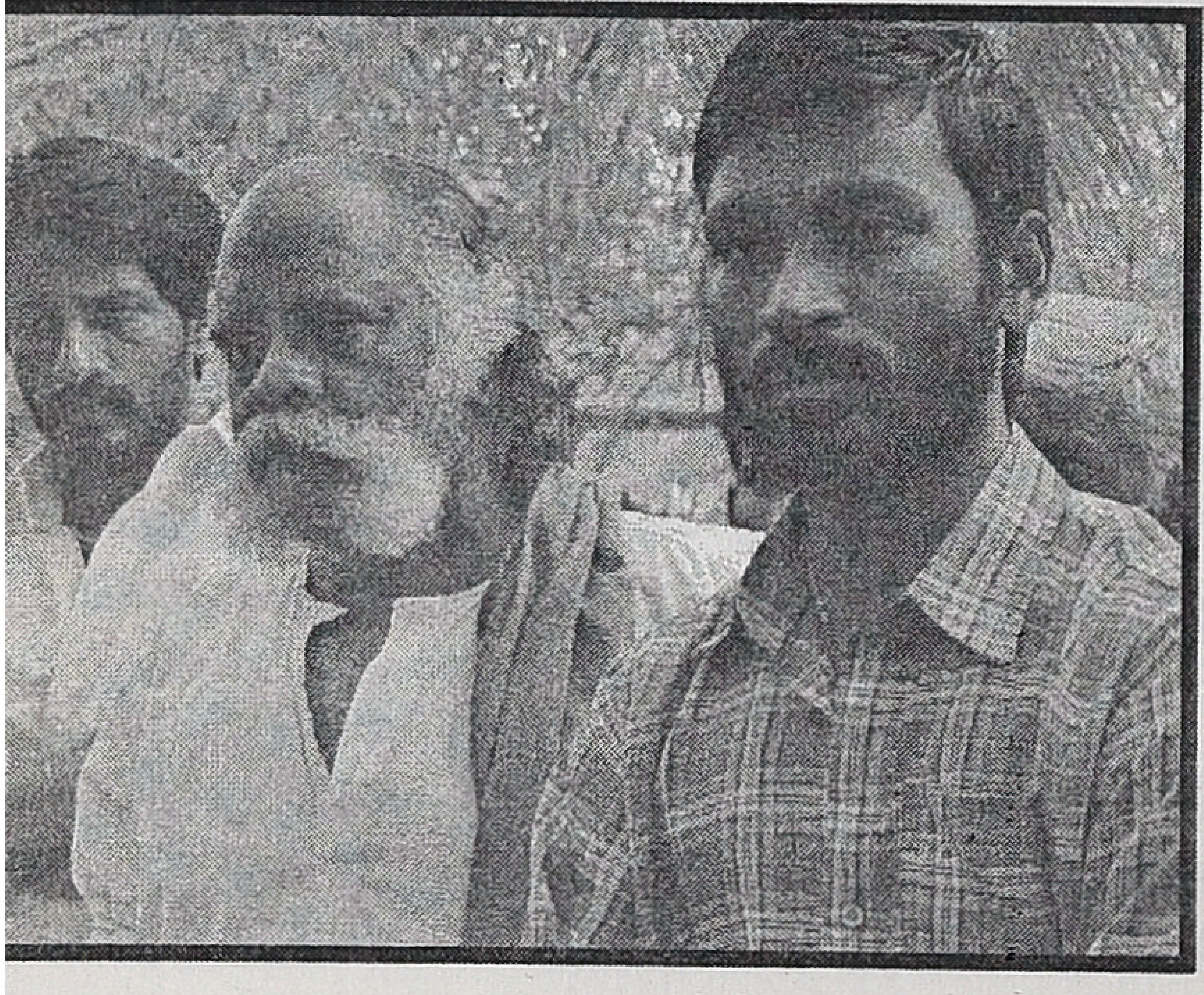
ஒரு படம் பிடித்திருக்கிறது என்றால், அது இந்திய மொழிகளில் இருந்தால் அதன் உரிமையை வாங்கிப் படமெடுக்கமுடிகிறது. ஆனால் அதுவே வெளிநாட்டுப் படங்கள் என்றால் அதன் உரிமையை வாங்குவதில் எக்கச்சக்க பட்ஜெட் சிக்கல்கள் இருக்கின்றன. எனவே அவை அப்படியப்படியே நகல் எடுக்கப் படுகின்றன. இதுதான் பெரிய பிரச்னை. இதைத் தவிர்க்க, ஒரிஜினலாக சிந்தித்துப் படமெடுப்பதைத் தவிர வேறு வழியில்லை. அல்லது மூலப்படத்தின் ஐடியாவை வைத்துக்கொண்டு அதனை மெருகேற்றி ஒரு புதிய களத்தையும் கதையையும் அதன்மூலம் ஒரு அழகான அனுபவத்தையும் உருவாக்குவதே சிறந்தது. அது ப்லேஜியரிஸத்தில் சேராது. வெட்டி ஒட்டுவதுதான் குற்றமே தவிர இது குற்றம் அல்ல.

அதேசமயம், அப்படி எதன்மூலமாவது நாம் கவரப்பட்டால், பிறர் அதனைக் கண்டுபிடித்துச் சொல்வதற்கு முன்னரே நமது படங்களில் தெளிவாக அவற்றுக்கு

ஒரு 'நன்றி' தெரிவித்தால் க்வெண்டின் டாரண்டினோ ஸ்டைலில் . அது நமது மதிப்பைத்தான் பலமடங்கு உயர்த்தும். ஆடுகளத்தில் வெற்றிமாறன் அதைத்தான் செய்தார். அவர் அதன் க்ரெடிட்ஸில் சொல்லிய பல படங்களுக்கும் ஆடுகளத்துக்கும் துளிக்கூட சம்மந்தம் இருக்கவே இருக்காது. ஆனாலும் வெற்றிமாறன் இதைச் செய்ததால் அவருக்கு நல்ல பெயர் கிடைத்ததா இல்லையா? அவரது படமெடுக்கும் ஆசைக்கு இத்தனை படங்களும் உறுதுணையாக இருந்திருக்கின்றன. இவற்றைப் பார்த்ததன் மூலம் அவரது க்ரியேட்டிவிடி நன்றாகச் செழித்து வளர்ந்திருக்கிறது என்பதற்கான அவரது அஞ்சலியே அந்தப் படங்களுக்கு அவர் நன்றி தெரிவித்த விதம் என்பது நன்றாகப் புரிகிறது.

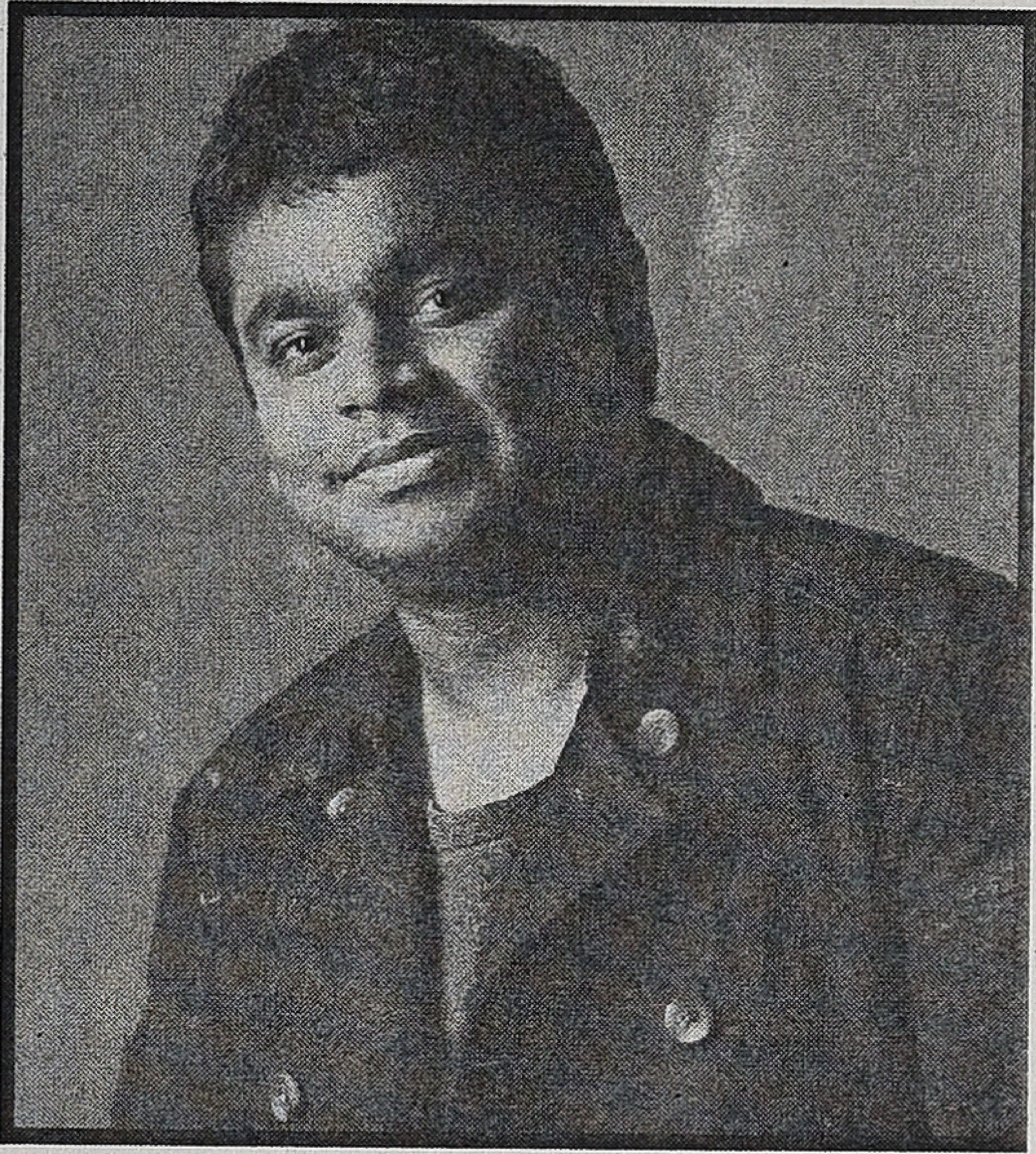


இதை அப்படியே இந்தியத் திரை இசைக்குக் கொண்டுவந்தால், பல இசையமைப்பாளர்களின் பாடல்களில் இடம்பெறும் இசை எங்காவது ஒரே போன்று இருப்பதை இசை ரசிகர்கள் உணர்ந்திருக்கலாம். குறிப்பாக ஹிந்தியில் ஆர்.டி பர்மனின் இசையில் சில ஆங்கிலப் பாடல்களின் சாயல் இடம்பெற்றிருக்கும். இளையராஜாவின் இசையின் சாயலுமே அவரது பாடல்களில் ஆங்காங்கே தெரியும். இதைப்பற்றி அவரே பலமுறை பேட்டிகளில் குறிப்பிட்டிருக்கிறார். 'ஒரு இசையமைப்பாளனால் 100% ஒரிஜினல் இசையை வாழ்நாள் முழுக்க அளிப்பது



சாத்தியமே இல்லை; பல பாடல்களைக் கேட்கிறோம். அவற்றால் கவரப்படுகிறோம். அந்தப் பாடலின் மைய இழையை வைத்துக்கொண்டு நமது கற்பனையில் முற்றிலும் வேறான அருமையான இசை அனுபவம் ஒன்றைத் தர முயல்கிறோம் என்பதே உண்மை. ஆனால் உடனேயே நான் காப்பியடிக்கிறேன் என்பது உண்மை அல்ல. நான் இன்ஸ்பையர் ஆகிறேன் என்பதே உண்மை' என்பதுதான் அவரது கருத்து. ஆனால் இது அனு மாலிக்குக்கும் பப்பி லஹரிக்கும் பொருந்தாது. அனு மாலிக் சரமாரியாக ரஹ்மானின் பாடல்களை ஹிந்தியில் வார்த்தைக்கு வார்த்தை அப்படியே சுட்டார். பப்பியின் பாடல்களில் சில, ஆங்கிலப் பாடல்களின் காப்பி (*Dur dur tum rahe - raindrops keep falling on my head, Tera mera mera tera - Karma Chameleon, Palkon ke tale - The heat is on* போன்றவை ஒரு சில உதாரணங்கள்). இதுதான் ஆர்.டி. பர்மன் போன்ற ஜீனியஸ்களையும், அனு மாலிக் – பப்பி லஹரி போன்ற சாதாரண ஆட்களையும் வித்தியாசப்படுத்துகிறது.

MSV, இளையராஜா, ரஹ்மான் போன்றவர்களுமே இப்படி இன்ஸ்பையர் ஆனவர்கள்தான். ஆர்.டி. பர்மன், எஸ்.டி.



பர்மன், மற்றும் மேலே சொல்லப்பட்ட இசையமைப்பாளர்கள், சிலசமயங்களில் இன்ஸ்பிரேஷன் என்பதையும் தாண்டி நகலெடுத்தலையும் செய்ய முயன்றிருக்கிறார்கள். இளையராஜாவுக்கு ஜொஹான் செபாஸ்டியன் பாக்ஹ் *(Bach)* என்றால் பிடிக்கும். அவரது இசை சர்வசாதாரணமாக இளையராஜாவால் ரெஃபர் செய்யப்பட்டிருக்கும் *(How to name it)*. அதேபோல் மொஸார்ட் என்றாலும் இளையராஜாவுக்கு உயிர். ஆனால் இதெல்லாம் *tribute* என்பதில் சேர்ந்தது. காப்பிகள் அல்ல. மொஸார்ட்டையும் பாக்ஹையும் எப்படி காப்பி அடிக்கமுடியும்? உலகம் முழுக்கப் பிரபலமானவர்கள் அவர்கள். இருந்தாலும், இளையராஜா – ரஹ்மானின் இசையில் சில பாடல்கள் அப்பட்டமான நகல்களே. அவையும் மேலே உள்ளன. அது தவறுதான். அவற்றை எப்படியுமே நியாயப்படுத்தவே இயலாது.

ஆனால் இவர்கள் மட்டும் அல்லாமல் உலகின் முக்கியமான இசையமைப்பாளர்கள் அனைவருமே எப்போதாவது காப்பி அடித்த வர்கள்தான். இது நியாயப்படுத்தவே முடியாதது தான். ஆனால் இசையைப் பொறுத்தவரை இந்தக் காப்பி தவிர்க்கமுடியாதது என்பதுதான் ஒரு விசித்திரம். காரணம் திரைப்படங்களைவிட இசை நுண்ணியமானது. மிக எளிதில் நமக்குப் பிடித்த இசையில் கவரப்பட்டுவிடமுடியும். அதனாலேயே இப்படிப்பட்ட காப்பிகள் எப்போதாவது நிகழ்வதும் உண்டு என்று தோன்றுகிறது.

இறுதியாக, இன்ஸ்பிரேஷன் என்பது மிகவும் நல்லது. வேறு ஒரு விஷயத்தால் கவரப்பட்டு அதனை மையமாக வைத்துக்கொண்டு அதைவிட மேலான ஒரு புதிய படைப்பு உருவாக்கப்படுவது நல்லதுதானே? குரஸவாவின் சில படைப்புகள் ஷேக்ஸ்பியரால் கவரப்பட்டவை. அவரது *Throne of Blood,* மேக்பெத்தின் தழுவலே. அதேபோல் அவரது ஸினீஸீ, கிங் லியரின் தழுவல். ஆனால் அந்த நாடகங்களைவிடவும் குரஸவாவின் படங்கள் அட்டகாசமாக இருக்கும். ஷேக்ஸ்பியரை விஞ்சிய கலாபூர்வமான படைப்புகள் குரஸவாவினுடையது. அதுதான் ஒரு ஜீனியஸ் இன்ஸ்பையர் ஆவதன் நன்மைகள். ஆனால் குரஸவா இந்த முயற்சிகளைப் பற்றி வெளிப்படையாகப் பேசினார். அதுதான் ஒரு நல்ல கலைஞனுக்கு அழகு. இன்ஸ்பையர் ஆவதை வெளிப்படையாக சொல்லிவிட்டால் பிரச்னைகள் எழாது. இரண்டு படைப்புகளுக்குமே இதனால் பெருமை. அதேசமயம், அப்படி வெளிப்படையாக இருந்த குரஸவாவின் படங்களை ஹாலிவுட் காப்பியடித்தது (செவன் சாமுராய் படமே மெக்னிஃபிஷியண்ட் செவனாக வெளியானது. யோஜிம்போ படமே எ ஃபிஸ்ட் ஃபுல் ஆஃப் டாலர்ஸ் என்று வெளியானது. குரஸவா இப்படங்களுக்கு எதிராக வழக்குத் தொடுத்து வென்றார்).

எனவே, இன்ஸ்பிரேஷனுக்கும் ப்லேஜிய ரிஸத்துக்குமான வித்தியாசம் புரிந்து விட்டால், எதைப் பார்த்தாலும் காப்பி காப்பி என்று சொல்வது குறையும். அதேபோல் காப்பிகள் எவை? இன்ஸ்பிரேஷன்கள் எவை? என்பது நன்றாகப் புரிந்துவிடும். அப்படிப் புரியவேண்டும் என்பதே இந்தக் கட்டுரையின் நோக்கம். இந்த நோக்கம் நிறை வேறியதா என்பதைப் படிப்பவர்கள்தான் சொல்லவேண்டும்.

●

கதாநாயகனும், வரலாற்று நாயகனும் - 2

முதலில் ஒரு கிரிக்கெட் மேட்சை எடுத்துக் கொள்வோம். பந்துவீச்சாளரின் கைக்கு பந்து போகிறது. அதை அவர் கையில் வைத்து பார்க்கிறார். துடையில் வைத்து தேய்க்கிறார். ஆடுகளத்திலிருந்து விலகி நடக்கிறார். ஏகதேசமாக ஒரு இடத்தை தேர்வு செய்து அங்கிருந்து ஆடுகளத்தை நோக்கி ஓடி வருகிறார். பந்தை மிகவும் திறமையாக, அருமையாக வீசுகிறார். ஆனால் மட்டை பிடித்திருக்கும் வீரர், அந்த பந்தின் கதியை யூகித்து விடுகிறார். அதற்கு தகுந்தாற்போல உடலை இருத்திக்கொண்டு மட்டையை சுழற்றுகிறார். பந்து எல்லைக்கோட்டை நோக்கி பறக்கிறது. இப்போது வர்ணனையாளரும், பார்வையாளர்களும் பேட்ஸ்மேனை புகழ்ந்து பாராட்டுகிறார்கள். பந்து வீச்சாளர் தோள்களையும், முகத்தையும் தொங்கப்போட்டுக்கொண்டு நிற்கிறார். அவ்வளவு முயற்சி எடுத்து அவர் அருமையாக வீசிய பந்தை யாரும் பாராட்டுவதில்லை. ஒருவேளை அவர் வீசிய பந்து அவர் மட்டையை உரசிக்கொண்டு விக்கெட் கீப்பர் கைகளுக்கு சென்றிருந்தாலோ, ஸ்டம்ப்பை தாக்கியிருந்தாலோ அரங்கமே அதிர்ந்து அவரை பாராட்டியிருக்கும். அவருடைய முயற்சி சிறப்பானதுதான்; விளைவே அதன் தன்மையை மாற்றுகிறது. எல்லைகோட்டிற்கு சென்ற பந்தை அவர் எவ்வளவுதான் திறம்பட வீசியிருந்தாலும் அதற்கு மதிப்பு கிடையாது. அதை யாரும் பாராட்டப்போவதில்லை.

உண்மையில் கிரிக்கெட் விளையாட்டில் பந்துவீச்சாளர் மட்டுமே பந்தின் பயணத்தை முழுவதும் தீர்மானிப்பதில்லை. பந்தின் தேய்மானம், பிட்ச் என்னும் ஆடுகளத்தின் மேற்பரப்பின் தன்மை, வீசும் காற்றின் திசை மற்றும் வேகம் ஆகிய அனைத்தும் பந்தின் பயணத்தின் மீது சிறிதளவேயானாலும் சில முக்கிய தாக்கங்களை செலுத்துகின்றன. பந்து வீச்சாளரால் அவற்றை முழுவதுமாக கணிக்க முடியாது. ஆனால் அவருடைய நோக்கம் விக்கெட்டை வீழ்த்துவது அல்லது குறைந்தபட்சம் அதிக ரன்கள் எடுக்காமல் தடுப்பது. இந்த இலக்கினை அவர் அடையவில்லை என்றால் எவ்வளவு நன்றாக பந்தினை வீசியிருந்தாலும் அது பயனற்றது. அதற்கு பிற காரணிகளை ஓரளவு பொறுப்பாக்கினாலும், அவருடைய பொறுப்பாகவே அந்த செயலின் விளைவுகள் பார்க்கப்படும். பிட்ச் அவருக்கு துணை செய்து பந்தின் கதியை மாற்றி விக்கெட்டை வீழ்த்தினாலும் அவருக்கு பெருமை சேரும்; பந்தின் கதி மட்டை வீச்சிற்கு சாதகமாக அமைந்து எல்லைக்கோட்டிற்கு பறந்தாலும் அவருக்குத்தான் அந்த அபகீர்த்தி.

இந்த உதாரணத்திலிருந்து நாம் இரண்டு விஷயங்களை புரிந்துகொள்ளலாம், பந்து வீச்சு என்ற நிகழ்வு, நோக்கங்களுக்கும் விளைவுகளுக்கும் இடையிலான மானுட செயலாக விளங்குகிறது. இதன் முக்கியத்துவம் என்னவென்றால் அந்த மானுடச்செயல் என்பது அந்த பந்துவீச்சாளரின் தேர்வுகளுடன் தொடர்புடையதாக இருக்கிறது. என்னதான் பந்தின் மேற்பரப்பு, பிட்சின் மேற்பரப்பு போன்றவை விளைவில் பங்குவகித்தாலும் பந்துவீச்சாளரின் தேர்வுகளே முக்கிய பங்கை வகிக்கின்றன. அதற்குக் காரணம் அவரது தேர்வுகள் பிரக்ஞாபூர்வமானவை.

மானுடப் பிரக்ஞை என்ற மர்மம்:

மனித செயலின் முக்கியத்துவம் அனைத்துமே இந்த மானுடப் பிரக்ஞை என்ற மர்மமான சமாசாரத்தில்தான் இருக்கிறது. அதில் என்ன மர்மம் என்றால், என்புதோல் போர்த்திய உடம்பில் அந்த பிரக்ஞை எப்படி உருவாகிறது, வாசம் செய்கிறது என்பதாகும். அதற்கு ஒரு முக்கியமான விளக்கம் நரம்புகளின் கூட்டமைப்பும் அவற்றின் செயலகமாக விளங்கும் மூளையும் எனலாம். நரம்புகள் புலன்களின் வழியாக பெறும் உணர்வுகளை மூளைக்கு கடத்துகின்றன.

மனித மூளையின் தனிச்சிறப்பு என்னவென்றால், அது உணர்வுகளின் தாக்கத்திற்கு எதிர்வினை புரியச்சொல்லி நரம்புகளுக்கு

ராஜன் குறை

முடிவில் தொடங்கும் கதை

கட்டளையிடுவது மட்டுமன்றி, அந்த உணர்வுத் தாக்கங்களை நினைவுகளாக சேமிக்கவும் செய்கின்றன. இந்த அம்சம் பிற உயிரினங்களுக்கும் இருந்தாலும், மனித உயிரியின் நினைவு சேகரம் அதிகமாக இருக்கிறது என்பதுடன் தொடர்ந்து அதிகரிக்கக் கூடியதாகவும் இருக்கிறது. ஏராளமான அம்சங்களை அது தொடர்ந்து சேகரிப்பதுடன் புலன் தரும் தகவல்களுடன் அது உடனடியாக நினைவுகளை தொடர்புபடுத்தி தக்க செயல்களை செய்வதையோ, செய்யாமல் தவிர்ப்பதையோ சாத்தியமாக்குகின்றன. இதையோ நாம் தேர்வு என்றும், அனுபவம் தேர்வை மேம்படுத்துகிறது என்றும் சொல்கிறோம். கிரிக்கெட் விளையாட்டில் வீரர்கள் தொடர்ந்து பயிற்சியில் ஈடுபடும்போது அவர்கள் நினைவுசேகரத்தினை உயிர்ப்பித்து அவர்கள் உடலியக்கம் அதனை மிகத்துரிதமாக பயன்படுத்தும்படி செய்கிறார்கள். தொடர்ந்து தட்டச்சு செய்துகொண்டேயிருந்தால் வேகமாக செய்ய முடியும். ஆனால் ஆறு மாதகாலம் செய்யாமலிருந்தால், மீண்டும் செய்ய முனையும்போது கொஞ்சம் தாமதமாகும். சில நாள் செய்த பிறகு பழைய நினைவு சேகரம் மீண்டும் உயிர்ப்பிக்கப்பட்டு முன்னம் செய்த அளவு துரிதமாக செய்ய இயலும் (உடல் ஒத்துழைத்தால்). இப்படியாக நினைவு சேகரம் என்பதே உடல் இயக்கத்தினை சாத்தியப்படுத்தி நிர்ணயிக்கின்றது. இந்த நினைவு சேகரமே பிரக்ஞை என்று நாம் அழைப்பதை சாத்தியமாக்குகிறது.

ஆனால் பிரக்ஞை என்பது மிகவும் சிக்கலான விஷயத்தை தீர்மானிக்கும்போதுதான் நம்மால் உணரப்படுகிறது. சாதாரணமான உடல் இயக்கங்களை நாம் அனிச்சையாக செய்கிறோம். அதாவது இச்சை என்னும் பிரக்ஞாபூர்வமான விருப்பத்துடன் செய்யாமல் இச்சையற்று அனிச்சையாக செய்கிறோம். இதற்கு பழக்கங்கள் நினைவுசேகரத்தில் ஆழமாக பதிந்திருப்பது காரணம். உதாரணமாக வாஸ்து ஜோசியர் சொன்னார் என்று அறையின் கதவை இடம் மாற்றி வைத்துவிட்டால், நாம் வெளியேற நினைக்கும்போது கதவிருந்த பழைய இடத்தை நோக்கி இரண்டு அடி எடுத்துவைப்போம்; பிறகுதான் கதவை இடம் மாற்றியது நினைவு வந்து அதை நோக்கி திரும்புவோம். இப்படியாக பிரக்ஞை என்ற நினைவுசேகரம் பல்வேறு தளங்களில் பிரிந்து நின்று நம் செயல்களை தீர்மானிக்கிறது.

பிற உயிரினங்களைவிட மானுட நினைவு சேகரத்தின் ஆற்றல் பன்மடங்கு அதிகமாக இருப்பதால், அது பிரக்ஞையின் முக்கியத்துவத்தை அதிகமாக்குகிறது. மானுட உயிரிகள் தங்களிடையே நினைவு சேகரத்தை பகிர்ந்துகொள்ள அவற்றை சமிக்ஞைகளில் பதிவு செய்ய கற்று, மெள்ள மெள்ள வரி வடிவத்திலும், ஒலி வடிவிலும் சமிக்ஞைகளை உருவாக்கி மொழி என்ற அமைப்பினை ஏற்படுத்தி விட்டன. மொழி என்பது சாத்தியமானவுடன் மானுட நினைவு சேகரம் பொதுவானதாகவும் மாறி விட்டது. இதன் விளைவாக மானுட வாழ்க்கை கூட்டு வாழ்க்கையாக மாறியதும் பிரக்ஞையின் பங்கு மிகவும் அதிகமாகிவிட்டது. உணவு, இனப்பெருக்கம் எந்த செயல்பாடுகளை கடந்து தனது செயல்கள் எந்த அளவு தனது நோக்கங்களை நிறைவேற்றும், கூட்டு வாழ்க்கையின் நோக்கங்களை சிறக்கச் செய்யும் என்றெல்லாம் சிந்திக்கவும் சாத்தியமாகி விட்ட போது அறம் அல்லது தர்மம் என்ற கருத்தாக்கம் தோன்றிவிட்டது. மானுடச் செயல்பாடுகள் வெறும் உணர்வின் அடிப் படையில் அமையக்கூடாது என்றும், தர்ம நோக்கிலேயே அமைய வேண்டும் என்பதும் கூட அடிப்படை விதியாக மாறிவிட்டது.

நோக்கம், விளைவு மற்றும் முடிவு

ஒரு மனிதனின் தனி ஒரு செயலுக்கு நோக்கம் இருப்பதற்கு முக்கிய காரணம் தேர்வின் சாத்தியம் என்று பார்த்தோம். அவன் உணர்வுத் தூண்டல் இருந்தாலும் நினைவு சேகரம் உருவாக்கும் பிரக்ஞையினை பயன்படுத்தி அந்த செயலை செய்யலாம் செய்யாமலும் இருக்கலாம். பார்ப்பதற்கு அழகான ஒரு கனியை உண்டால் உடலுக்கு தீங்கு நேரிடும் என்று நினைவுசேகரம் சொன்னாலோ அந்த பொதுப்புத்தி எனப்படும் பகிரப்பட்ட பொது நினைவுசேகரம் சொன்

னாலோ, உண்ணவேண்டும் என்ற தூண்டுதல் தவிர்க்கப்பட்டு உண்ணாமல் இருப்பது சாத்தியமாகிறது. ஆனால் கரப்பான் பூச்சியை கொல்ல ஒரு பச்சை நிற சோப்புக் கட்டி போன்ற பொருளை வைத்தால் அந்த பூச்சிகள் தவறாமல் அதை நக்கிவிட்டு சாகின்றன. ஏனெனில் தனிப்பட்ட கரப்பான் பூச்சிக்கு அந்த நினைவு சேகரம் சாத்தியமாவதில்லை, அதை பிற கரப்பான் பூச்சிகளுக்கும் பகிர முடிவதில்லை. எனவே அவை மீண்டும் மீண்டும் உணர்வுத் தூண்டலின் காரணமாக செயல்பட்டு அழ்கின்றன.

எனவே மனிதனின் செயலின் முக்கியத்துவம் நோக்கங்களை நிறைவேற்றுவது. தனியொரு செயலுக்கு தனியொரு நோக்கம் தூண்டுதலாய் இருக்கிறது. ஒன்றன் பின் ஒன்றாக பல செயல் களை செய்வதற்கு நோக்கங்களின் நிறைவேற்றும் ஏற்படுத்தும் விளைவுகளின் தொகுப்பே காரணமாக முடியும். அந்த தொகுப்பை நாம் இலட்சியம் என்று அழைக்கிறோம். அந்த இலட்சியத்தை அடைவதே அந்த தொடர்செயல்களை முடிவுக்கு கொண்டு வருகிறது. இந்த முடிவுதான் அந்த செயல்களின் தொடர்ச்சியை அர்த்தமுள்ளதாக மாற்றுகிறது. ஒரு பயணத்திற்காக பல பொருள்களை சேகரிக்கிறோம். இறுதியில் அந்த பயணத்தையே மேற்கொள்ளாவிட்டால் அந்த செயல்கள் அனைத்தும் பொருள் இழக்கின்றன. பயண ஏற்பாடுகள் என்ற தொடர்செயல்பாட்டினை அர்த்தப்படுத்துவதோ, அர்த்தமிழக்கச் செய்வதோ அந்த பயணம் நிறைவுற்றதா இல்லையா என்பதில்தான் இருக்கிறது.

முடிவில் தொடங்கும் கதை

மேற்கூறிய அம்சங்களை தெளிவாக உள் வாங்கினால் ஏன் கதையின் இறுதியில் முடிவு இருந்தாலும், கதை முடிவில் தொடங்குகிறது என்று சொல்கிறோம் என்பது புரியும்.

உதாரணமாக பொன்னியின் செல்வன் என்ற கல்கி கிருஷ்ணமூர்த்தி அவர்களின் புகழ்பெற்ற வரலாற்றுப் புதினத்தை எடுத்துக்கொள்வோம். அதில் எவ்வளவோ கதாபாத்திரங்கள், ஒவ்வொருவருக்கும் ஒரு இலட்சியம். எத்தனையோ தொடர்செயல்கள். ஐந்து பாகங்கள் கொண்ட அந்த நாவலை தொடர்ந்து எழுதுக்கொண்டே போகலாம் எல்லா கதாபாத்திரங்களின் வாழ்நாள் முழுவதும் முடியும்வரை எழுதுவதானால். ஆனால் அந்த நாவலுக்கு ஒரு முடிவு இருக்கிறது. அது அந்த நாவலின் நிகழ்வுகளுக்கும், அனைவரது செயல்களுக்கும் இணைக்கும் சரடாக இருப்பதால் கதாநாயகனாக மாறும் வல்லவரையன் வந்தியத்தேவனின் வாழ்வின் முக்கியமான காலகட்டம். நாவலின் துவக்கத்தில் அவன் மாமல்லையிலிருந்து தெற்கே புறப்படும்போது சாதாரண போர் வீரனாக கிளம்புகிறான். அவன் மனதில் சோழர் மன்னர் குடும்பத்தின் நன் மதிப்பை பெற வேண்டும். தன் முன்னோர்களான வாணர்கள் ஆண்ட வல்லம் என்ற பகுதியின் சிற்றரசனாக மாறவேண்டும் என்றெல்லாம் இலட்சியங்கள். நாவலின் இறுதி அத்தி யாயத்தில் அவனுடைய இலட்சியங்களுக்கு என்ன நடந்த்து என்பதை கல்கி தொகுத்து கூறுகிறார்.

வந்தியத்தேவன் பழையாறையிலிருந்து வீர நாராயணபுரத்துக்கு ஒருநாள்தான் பிரயாணம் செய்தான். ஆனால் முன்முறைகளில் போலன்றி இந்தத் தடவை அந்த ஒருநாள் ஒரு யுகம் செல்வது போல் சென்றது. அவனு டைய உள்ளத்தில் அவ்வளவு நினைவுகளும், அனுபவங்களும் குமுறிக் கொண்டிருந்தன. முதன் முதலில் அவன் இந்த வழியாகத் தஞ்சை சென்றபோது எத்தனையோ இனிய

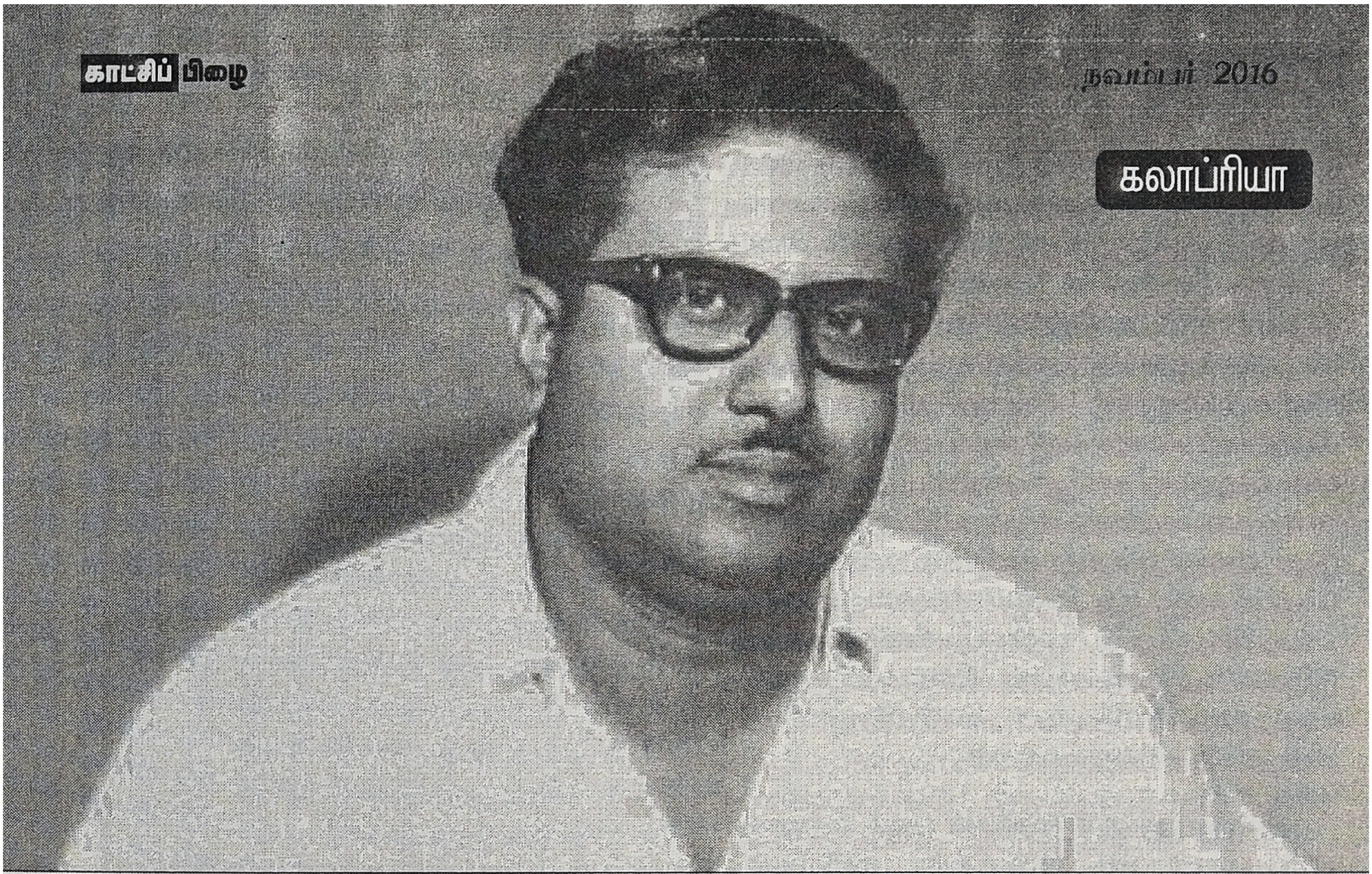
காட்சிகளைக் கண்டான். எவ்வளவோ ஆகாசக் கோட்டைகள் கட்டினான். அவை யெல்லாம் ஆகாசக் கோட்டைகளாகப் போய்விடவில்லை. நடக்க முடியாத பல காரியங்கள் நடந்தேறி விட்டன. சோழ நாட்டின் செல்வக்குமாரரை, தமிழகமெல்லாம் போற்றிக் கொண்டாடிய வீர இளவரசரை, தன் கையில் வந்த சாம்ராஜ்ய மகுடத்தை இன்னொருவர் சிரசில் சூட்டி அதனால் மேரு மலையைவிட உயர்ந்து தியாக சிகரமாக விளங்கும் பொன்னியின் செல்வரை அவன் உயிர் நண்பராகப் பெற்றான். அத்தகைய பொன்னியின் செல்வர் போற்றி வணங்கும் இளையபிராட்டியின் இதயத்தில் இடம் பெற் றான். ஈழ நாட்டிலுள்ள சோழ சைன்யத்தின் மாதண்ட நாயகன் பதவியை அடைந்தான். இவ்வளவும் தன் சாமர்த்தியத்தினால் என்று சொல்ல முடியுமா? ஒரு நாளுமில்லை. கடம்பூர் மாளிகைக்கு அன்றிரவு தான் தற்செயலாகப் போய்ச் சேர்ந்ததும், அங்கே சிற்றரசர்கள் செய்த சதியாலோசனையை அறிந்ததும் பின்னால் தொடர்ந்த நிகழ்ச்சி களுக்கெல்லாம் காரணமாயின. இந்த எட்டு மாத காலத்துக்குள் எவ்வளவு எவ்வளவோ காரியங்கள் நடந்துவிட்டன.

நாவலின் மொத்த கால அளவு எட்டு மாத காலம்தான். ஆனால் இந்த எட்டு மாதங்கள் வந்தியத்தேவன் வாழ்வையும், சோழ வரலாற்றையும் மாற்றி அமைத்து விடுகிறது. அத்தனை கதாபாத்திரங்களின் தொடர் செயல்பாடுகளையும் இந்த முடிவுதான் அர்த்தப்படுத்துகிறது. ஆனால் வந்தியத்தேவன் வெறும் மண்ணாசை, பெண்ணாசை, பொன்னாசை பிடித்தவனாக இருந்திருந்தால் உண்மையில் அர்த்தமிருக்குமா? அவன் உள்ளத்தில் தூய்மையாகவும் தன் இலட்சியங்களை அடைய ஷத்ரிய தர்மத்தி லிருந்து தவறாதவனாகவும், சுத்த வீரனாகவும், அதே சமயம் காருண்யம் மிக்கவனாகவும் யாருக்கும் தீங்கு நினைக்காதவனாகவும் இருப்பதால்தான் அவன் இலட்சியங்கள் ஈடேறுவது அர்த்தபூர்வமாகிறது. அவனது நண்பராகும் இந்த நாவலின் தலைப்பில் இடம்பெறும் வரலாற்று மாமனிதரான பின்னாளில் ராஜராஜசோழன் என்று அறியப்பட்ட அருண்மொழிவர்மரும் தியாகத்தின் சிகரமாக, தனக்கு அளிக்கப்பட்ட அரியாசனத்தை தன்னை சிறிய தந்தைக்கே கொடுத்துவிட்டு நாட்டு நலனுக்கு பாடுபடு பவராக இருப்பதுதான் அதை கூடுதலாக அர்த்தப்படுத்துகிறது.

உண்மையிலேயே ராஜராஜசோழன் என்ற மன்னன் நல்லவனா, நாட்டு மக்களின் நலன்களையே முதன்மையாக கருதியவனா என்பதெல்லாம் இந்த நாவலை பொறுத்தவரை பிரச்சினையில்லை. இந்த நாவல் திருவாலங்காட்டு செப்பேடுகள் என்ற வரலாற்று சான்றுகள் தரும் தகவல்களின் அடிப்படையில் புனையப்பட்ட கற்பனை கதை. இந்திய சுதந்திரப் போர் வெற்றிகரமாக நிறைவேறி இந்தியா சுதந்திரமடைந்த எழுச்சிமிக்க தருணத்தில் ஏற்பட்ட உணர்வெழுச்சியில் எழுதப்பட்ட ஒரு படைப்பு. இந்தியாவின் பகுதியான தமிழகத்தின் வரலாற்றில் ஒரு கட்டத்தை பொற்காலமாக சித்தரித்து மகிழும் தேசிய உணர்ச்சியால் உந்தப்பட்டது.

கதையின் முடிவு என்பது கதாநாயகனின் இலட்சிய நிறைவேற்றம் என்பது போல வரலாறு என்ற கதையாடலின் முடிவு என்பது மக்கள் தொகைகளின் கூட்டான இலட்சிய நிறைவேற்றம். இந்திய சுதந்திரம் என்ற கூட்டு இலட்சிய நிறைவேற்றம் தந்த எழுச்சியே தமிழ் நாவலில் மிக விரிவான இந்த முன்னோடிப் படைப்பை சாத்தியமாக்கியது. இந்த முடிவு என்ற இலட்சியத்தை அனுமானிக்காவிட்டால் கதையும் எழுத முடியாது, வரலாறும் எழுத முடியாது என்று கூறலாம்.

எனவே கதைகளின் இறுதியில் வரும் முடிவிலிருந்தே ஒவ்வொரு கதையும் தொடங்கு கிறது என்று எண்ணுவதில் பிழையில்லை. பண்டை காலத்து கதைகளில் இந்த முடிவு என்பது ஆரூடமாக கூறப்பட்டு பின் அதுவே நிறைவேறுவது வழக்கம். எனவே ஆரூடம், அனுமானம் ஆகியவற்றை அடுத்து ஆராய்வோம்.



கலாப்ரியா

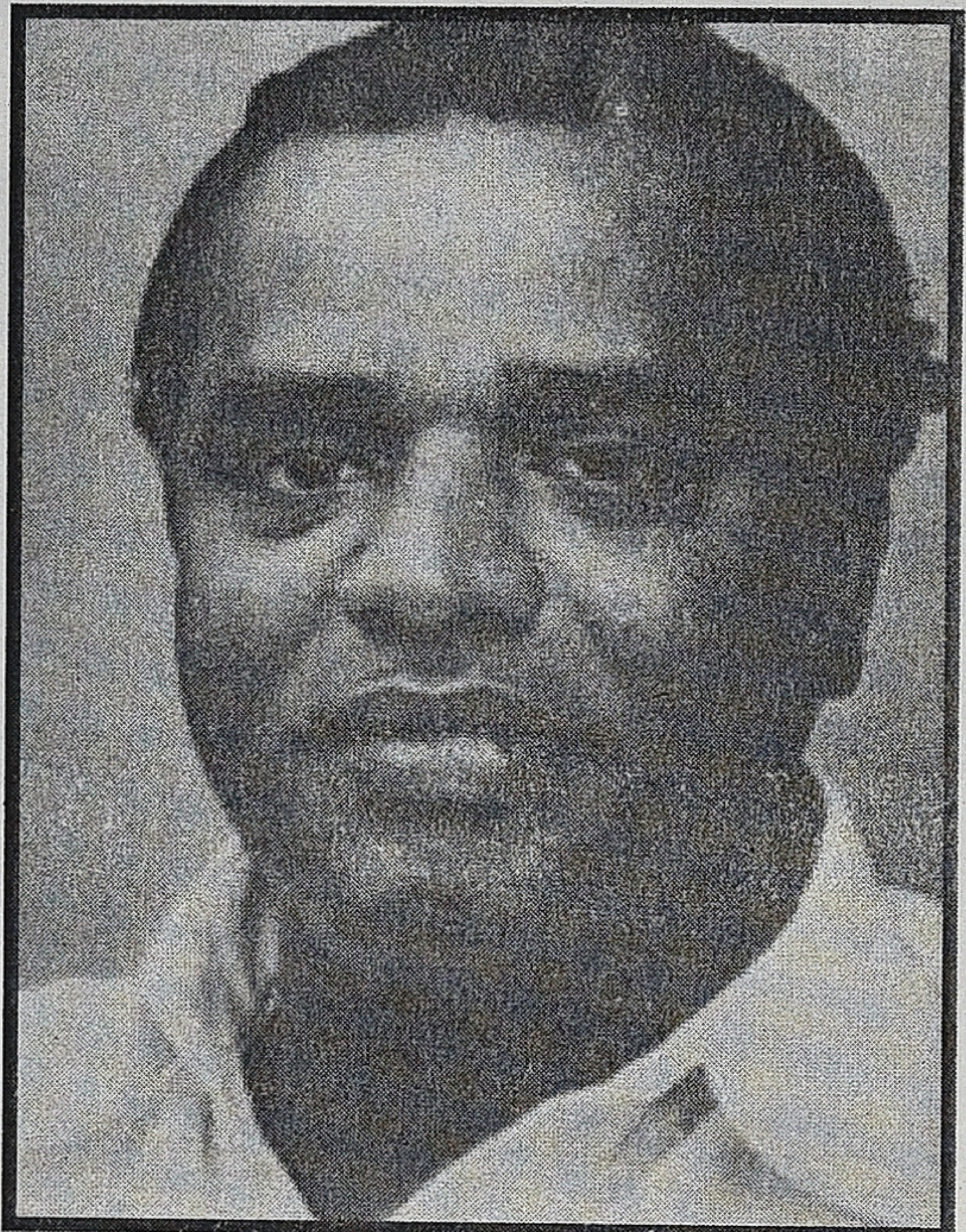
வாழை நிழல்

நான் சிறு பையனாய் இருந்த சமயத்தில் தெருவில் எஸ்.எஸ்.எல்.சி பாஸ் பண்ணியவர்கள் மிகக் குறைவு போலிருக்கிறது. என் ஒரு அண்ணன் பாஸ் பண்ணியபோது பெரிய பேச்சாக இருந்தது. அப்புறம் புரிந்தது தெருவில் நிறையப்பேர் வசதியான வீட்டுப் பிள்ளைகள். அதனால் எட்டாம் வகுப்பு என்கிற ஈஎஸ்.எல்.ஸி *(Elementary School Leaving Certificate)* பாஸ் பண்ணுவதே பெரிய பாடு. அதற்கே, அப்போது அரசுத்தேர்வு உண்டு. என்னுடைய இரண்டாவது அண்ணன் எப்படியோ அதெல்லாம் தட்டுத் தடுமாறி பாஸ் பண்ணி எஸ்.எஸ்.எல்.சி வரை வந்துவிட்டான். அப்புறம் அந்தக் கண்டத்தைத் தாண்டினான், தாண்டினான், அப்படித் தாண்டிக்கொண்டிருந்தான். கடைசியில் மெட்ராஸ், அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகங்களில் மேல்படிப்பு தொடர விருப்பமில்லை என்று எழுதிக் கொடுத்தால் ஒழிஞ்சு போ என்று பாஸ் போடுவார்களாம். அப்படி பாஸ் பண்ணினான். அவன் செட்டில் அது பெரிய சாதனை என்று போத்தி

ஓட்டலில், 20 பேருக்கு, டிஃபன் வாங்கிக் கொடுத்தானாம். அதுவும், காஸ்ட்லியான பாதாம் அல்வா போடுகிற சனிக்கிழமை அன்று. என்னை 'அலிபாபாவும் 40 திருடர்களும்' படத்துக்குக் கூட்டிக்கொண்டு போனான். அவன் என்னைத் தேர்ந்தெடுத்த சினிமாக்களுக்கு அழைத்துக்கொண்டு போவான். 'மலைக்கள்ளன்', 'மதுரைவீரன்', 'மாயாபஜார்', 'யார் பையன்?', 'ஜெயகோபி' என்று பல படங்கள். எழுத்துப் போடும்போதே இது என்னது, அது என்னது என்ற, என் கேள்விகளுக்குப் பதில் சொல்லுவான். பக்கத்தில் படம் பார்ப்பவர்கள், 'சும்மா இருங்கடே' என்பார்கள். சிலசமயம், "தம்பி எழுத்துகளை வேகமா வாசிச்சிருதானே" என்றும் சொல்லுவார்கள்.

அண்ணனுக்கு கிருஷ்ணன் பஞ்சு என்றால் பிரியமான டைரக்டர்கள். அவர்கள் இரண்டு பேர் என்று அவன் சொன்ன தகவலை 'புதையல்' படம் பார்த்துவிட்டு வகுப்பில் போய்ச் சொன்னபோது அப்போது இரண்டாம் வகுப்பு பயலுக அடிக்க வந்து விட்டார்கள். இவன் ரொம்பத்தான் கண்டுட்டான், நாளைக்கி எங்க அப்பாட்ட கேட்டுட்டு வாரேன். பொய் சொன்னா நாளைக்கு நீதான் 'குலேபகாவலி' மிட்டாய் வாங்கித் தரணும், என்று வாசமுத்து நிபந்தனை போட்டான்.

அந்தக் காலத்தில் ஏது பிலிம் இன்ஸ்டிட்யூட் எல்லாம்? குருகுலம் மாதிரி யாராவது இயக்குநர்களிடம் உதவியாளர்களா இருக்கணும். இப்போழுதும் அப்படித்தான். பஞ்சு, எல்லீஸ் ஆர்.டங்கனிடமும் உதவி இயக்குநராக இருந்தவர். பஞ்சாபி என்ற பெயரில் எடிட்டிங் உதவியாளராகவும் இருந்தவர். கிருஷ்ணன், பட்சிராஜா ஸ்டுடியோவில் வேலை பார்த்தார். எல்லீஸ் ஆர். டங்கனிடம் உதவியாளராக இருந்தவர். கே.சோமு. இவர் எம்.ஏ.வி பிக்சர்ஸ் படங்களை இயக்கியவர். இவருடன் திரைக்கதை, வசனம் எழுதிய ஏ.பி. நாகராஜன் பின்னாளில் சிறந்த இயக்குநராகவும் ஆனார். இவர்கள் எல்லோருமே ம.பொ.சி.யின் 'தமிழரசுக் கழக



அனுதாபிகள். கிருஷ்ணன் பஞ்சு இருவருமே ராஜா சந்திரசேகர் என்ற பொறியாளரும், சினிமா தயாரிப்பாளரும் இயக்குநருமாக இருந்தவரிடம் உதவியாளர்களாக இருந்தார்கள். 'பூம்பாவை' என்ற படத்தில் அவர்களை இயக்குநர்களாக்கினார் ராஜா சந்திரசேகர்.

இந்த ராஜாசந்திரசேகர்தான் 'நாடோடிமன்னன்' படத்திற்கு இயக்குநர் மேற்பார்வையாளராகவும் உதவினார். 'நாடோடிமன்னன்' வெற்றிவிழாவில் எம்.ஜி.ஆர் அவருக்குப் பரிசளித்துக் கௌரவித்தார். டைரக்டர் கே.சுப்ரமணியமும் பல யோசனைகள் சொன்னதாக எம்.ஜி.ஆர் குறிப்பிட்டுள்ளார். என் அண்ணன், ராஜா சந்திரசேகர் பற்றிச் சொல்வான். எம்.ஜி.ஆர் சிறிய பாத்திரங்களில் நடித்த 'தட்ச யக்ஞம்', 'அசோக்குமார்' போன்ற படங்களை அவர் இயக்கினார். 'தட்ச யக்ஞம்' வெள்ளிவிழாப்படம்.., பட்டு என்ற பெயரில் படங்கள் இயக்கினார்.

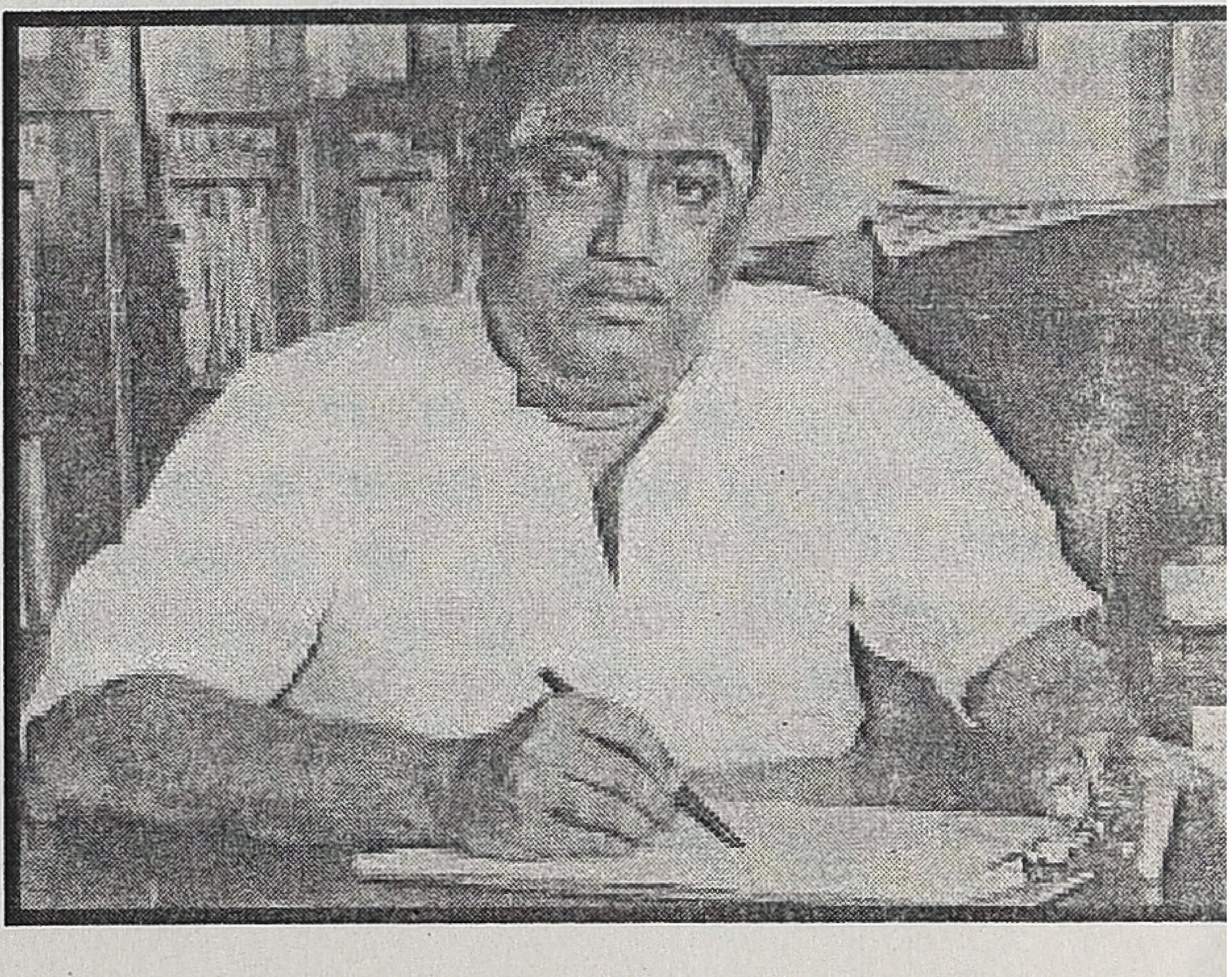
கிருஷ்ணன் பஞ்சு அதிகமும் ஏ.வி.எம்

படங்களை இயக்கினார்கள். ஏ.வி. மெய்யப்பச் செட்டியாரே 'வாழ்க்கை', 'வேதாள உலகம்' படங்களை இயக்கினார். அவரிடம், எடிட்டராகவும், அசோசியேட் இயக்குநராகவும் இருந்த எம்..வி.ராமன் சிறந்த இயக்குநர். 'கொஞ்சும் சலங்கை' படத்தின் தயாரிப்பாளரும் இயக்குநரும் இவரே. 1967 இல் வெளிவந்த இவரது 'பட்டணத்தில் பூதம்' படம் அன்றைய தமிழ் ஜேம்ஸ்பாண்ட் படங்கள் எல்லாவற்றையும்விட மிக நன்றாக வந்திருந்தது. எம்.வி.ராமனுடன், வசனகர்த்தாவாகவும், துணை இயக்குநராகவும் இருந்தவர் ப.நீலகண்டன். 'ஓர் இரவு' படம் அவர் இயக்கிய முதல்படம். தமிழில் நிறையப் படங்கள் இயக்கியவர்களில் ஒருவர். எம்.ஜி.ஆரை வைத்து மட்டும் 17 படங்கள் இயக்கியுள்ளார்.

ஏ.வி.எம் படங்களில் பணியாற்றிய இன்னொரு சிறந்த எடிட்டர் பீம்சிங். சிறந்த எடிட்டரான இவர், 'அம்மையப்பன்' படம் மூலம் தமிழில் இயக்குநராக அறிமுகமானார். இவரும் அதிகப் படங்களை இயக்கிய இயக்குநர்களில் ஒருவர். இவர், சிவாஜியை வைத்து 17 படங்கள்வரை இயக்கியிருக்கிறார். இவரது உதவியாளர்களாக திருமலை மகாலிங்கம் என்ற இரட்டையர்களை அவரே அறிமுகப்படுத்தினார். 'மெட்ராஸ் டூ பாண்டிச்சேரி' படத்தில். அவரது அறிமுகத்தில் இயக்குநரான இன்னொரு உதவியாளர் ராமனாதன். 'பட்டத்துராணி' படத்தை பீம்சிங் தயாரிக்க, எஸ்.ராமனாதன் இயக்கினார். எனக்குப் பிடித்த படம். பானுமதி நீண்ட நாட்களுக்குப் பின் கதாநாயகியாக நடித்த படம். இரண்டு பாடல்களும் பாடுயிருப்பார். "சித்தம் போக்கு சிவம் போக்கு, சத்தம் போட்டா செல்வாக்குஞ்" என்று அதில் ஒன்று. இந்த ராமனாதன் இந்திக்குப்போய் அமிதாப்புடன் 'பாம்பே டூ கோவா' உட்பட நிறையப் படங்களெல்லாம் பண்ணினார்.

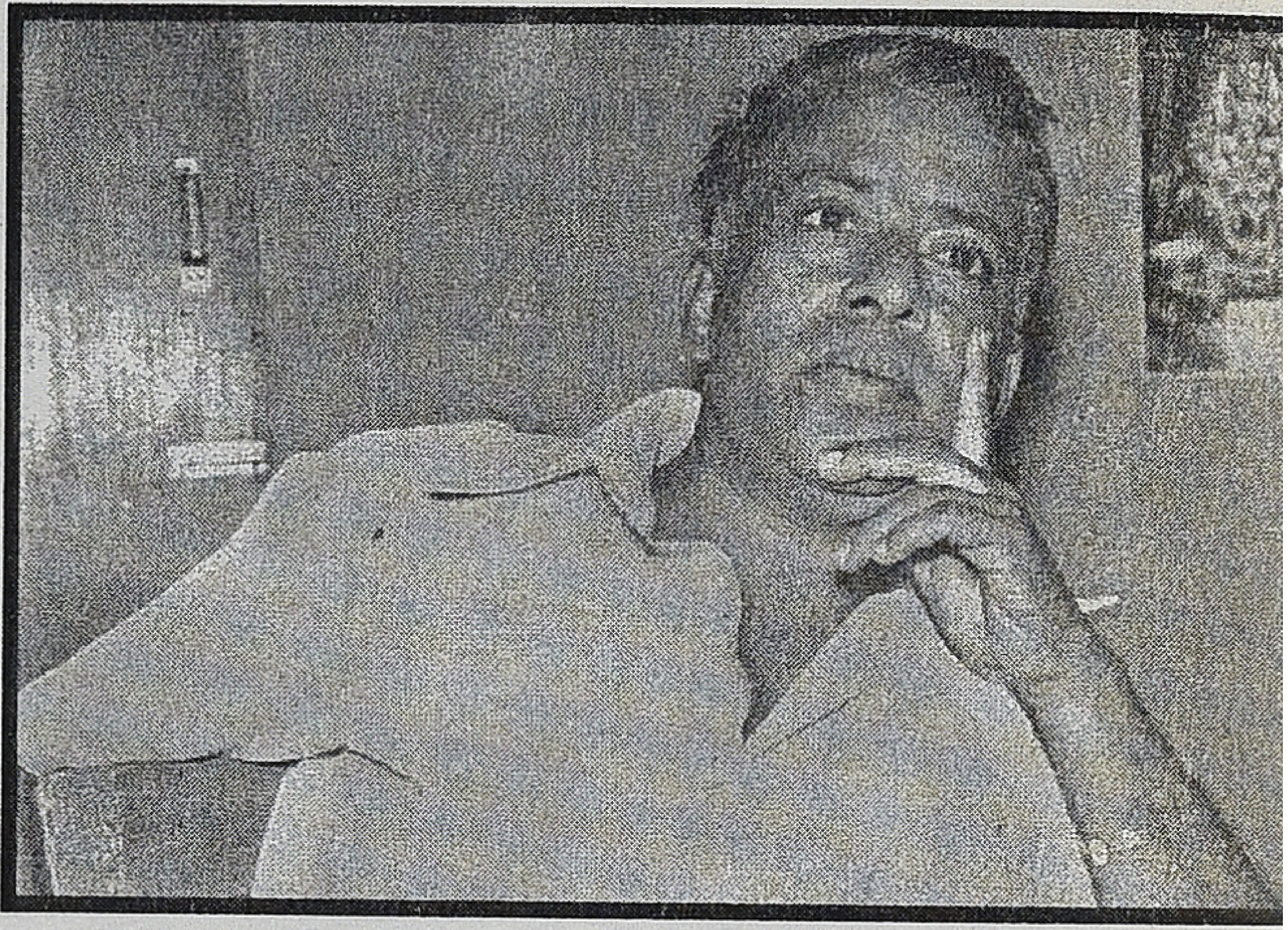
ஏ.வி.எம் இல் எடிட்டராக இருந்த இன்னொருவர் கே.சங்கர். 'பக்த ராவணா' படம் மூலம், இயக்குநரானார். 'ஒரே வழி', 'கைராசி' போன்ற வாசு மேனன் படங்களை இயக்கித் தன்னை நிறுவிக்கொண்டார் சங்கர்(மேனன்). வாசு மேனன் ஏ.வி.எம்.இல் முக்கியப் பொறுப்பில் இருந்தவர். வாசு ஸ்டுடியோ என ஒன்றையும் ஏற்படுத்திக்கொண்டார். சங்கரின் சகோதரர் கே.நாராயணனும் சிறந்த எடிட்டர். பின்னாளில் 'வரப்பிரசாதம்' போன்ற படங்களை இயக்கினார். சங்கர் சிவாஜி கூட்டணியில் 'ஆலயமணி' அபார வெற்றியையும், 'ஆண்டவன்கட்டளை' சுமாரான வெற்றியையும் பெற்றன. 'பணத்தோட்டம்' படத்தில் எம்.ஜி.ஆருடன் இணைந்த சங்கர், நீலகண்டனுக்கு அடுத்தபடியாக எம்.ஜி.ஆரின் அதிகப் படங்களை இயக்கினார். 'பணத்தோட்டம்' படப்பிடிப்பில் சங்கருக்கு எம்.ஜி.ஆரின் நடிப்பில் திருப்தி வராமல் ரீடேக் வாங்கிக்கொண்டே இருந்தாராம். எம்.ஜி.ஆர் அவரைத் தனியே அழைத்துப்போய், 'சேட்டா, நீங்க பெரிய பெரிய நடிகருங்ககிட்ட ஓர்க் பண்ணி அதேமாதிரி என்னிடமும் எதிர்பார்க்கிறீங்க, எனக்கு இயல்பா நடிக்கத்தான் வரும், அட்ஜஸ்ட் பண்ணிக்கிடுங்க' என்று சிரித்தபடியே சம்சாரித்தாராம்.

ஸ்ரீதரின் 'அமரதீபம்', 'உத்தமபுத்திரன்' படங்களை டிபிரகாஷ் ராவ்தான் இயக்கினார். 'கல்யாணபரிசு' படத்தை ஸ்ரீதரே இயக்கி வெள்ளிவிழா கண்டார். 'யார்பையன்?' படத்திற்கு ஸ்ரீதர் வசனம். பிரமாதமான நகைச்சுவைப் படம். ஸ்ரீதரின் பெரும் பலமே



ஹியூமர்தான். அதை இயக்கியவர் டி.ஆர். ரகுநாத் என்ற பழம்பெரும் இயக்குநர். அதில்அவருக்கு உதவியாள் பி.மாதவா பி.ஏ. வேறு யாருமில்லை பி. மாதவன்தான். ஆரம்பக் காட்சிகள் ஒன்றில் டாக்டராகவும் செய்வார். அவர் 'தேன் நிலவு', 'நெஞ்சில் ஓர் ஆலயம்', 'விடிவெள்ளி' போன்ற படங்களில் ஸ்ரீதரின் அசோசியேட் ஆக இருந்தார். அப்புறம் 'மணி ஓசை' படத்திலிருந்து முழு இயக்குநரானார். எம்ஜி.ஆருக்கு 'தெய்வத்தாய்' படம் மட்டும் பண்ணினார். மற்றபடி சிவாஜி படங்கள் நிறையப் பண்ணினார். அவருக்கு உதவியாக 'தெய்வத்தாய்' படத்திலிருந்தே தேவராஜ் மோகன் இருவரும் இருந்தார்கள். மாதவனின் வெற்றிப்படத்தின், "(அம்மாடி) பொண்ணுக்குத் தங்கமனசு" பாடலைப் படத் தலைப்பாக்கி மாதவனே தயாரித்த படத்தைத் தேவராஜ் மோகன் இயக்கினார்கள். 'அன்னக்கிளி' என்று ஒரு சூப்பர்டூப்பர் ஹிட் தந்தார்கள். கடைசியில் மோகன் மட்டும் தனியே டைரக்ட் செய்ததாக நினைவு.

ஏ.வி.எம்.மின் இன்னொரு தயாரிப்பு, ஏ.சி.திருலோகசந்தர். பீம்சிங் படங்களுக்குத் திரைக்கதை எழுதுபவர். திரைக்கதை எழுதுவதில் வல்லவர். பீம்சிங் கிருஷ்ணன் பஞ்சு ஆகியோரின் கலவை என்று அவரைச் சொல்லலாம். 'வீரத்திருமகன்' இல் அறிமுகமாகி 'நானும் ஒரு பெண்' படத்தில் தேசிய விருது பெற்றார். 'அன்பே வா', 'அன்பே ஆருயிரே' போன்ற இளமை கொப்பளிக்கும் படங்களை மூத்த நடிகர்களை வைத்து இயக்கினார். வெற்றி அடைந்தார். நிறைய படங்கள் கிட்டத்தட்ட 50 படங்கள் செய்த இன்னொரு இயக்குநர். இவரது வாரிசாக எஸ்பி. முத்துராமன் வந்தார். 75 படங்களுக்கு மேல் இயக்கிய இயக்குநர். இன்னும் படங்கள் வந்தாலும் ஹிட் கொடுப்பார் போல. கே.பாலசந்தரே தன் சொந்தப் படங்களை இவரிடம் கொடுத்தார். கே.பாலசந்தர் யாருக்கும் உதவியாளராக இல்லையென்றாலும் கிருஷ்ணன் பஞ்சு, மாதவன் ஆகியோரிடம் சினிமாவின் அரிச்சுவடி கற்றவர் எனலாம். தமிழ் சினிமாவில் அதிக விருதுகள் வாங்கிய



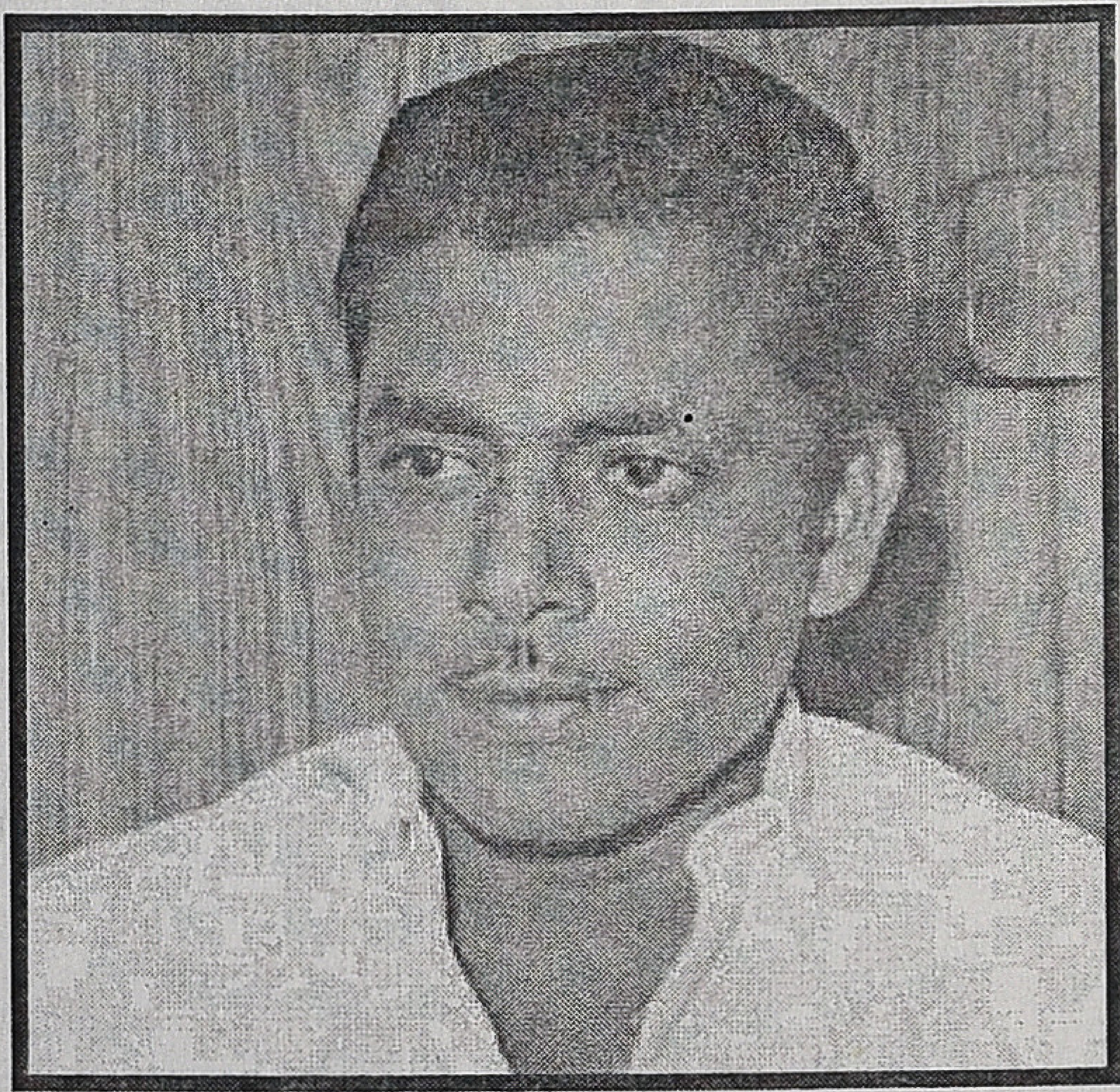
இயக்குநர் இவராகத்தான் இருப்பார். ஸ்ரீதர் போன்ற ஆட்களையே ஓரம் கட்டியவர். இவருடைய உதவியாளரான என்.எஸ்மணியம் சில படங்கள் பண்ணினார். 'உனக்கும் எனக்கும்', 'கியாஸ்லைட் மங்கம்மா' என்று. இவருக்கு சகலமுமாக இருந்த, சினிமாவில் சகலமும் தெரிந்த அனந்து 'எங்க ஊர் கண்ணகி' என்று சீமாவை வைத்து ஒரு படம் பண்ணினார். ஆச்சரியப்படத்தக்க விதத்தில் மோசமான படமாக அமைந்தது. ஆனால் பாலசந்தர் பள்ளியின் மாணவர் வசந்த் தனக்கேயான பாணியுடன் படங்கள் தந்தவர்.

ஸ்ரீதரின் உதவியாளரும் சகோதரருமான சி.வி.ராஜேந்திரனும் அவர் அளவுக்குச் சில படங்கள் பண்ணினாலும் அவரைத் தழுவல் படங்கள் எடுக்க வைத்து ஒரிஜினாலிட்டியைக் காவு வாங்கிய பெருமை 'ரீமேக் கிங்' என்று அறியப்பட்ட கே.பாலாஜியைச் சேரும். ஸ்ரீதரின் இன்னொரு வசன உதவியாளர் கோபு 'மாலை சூட வா' படத்தை இயக்கினார் என்று நினைவு.

ஸ்ரீதரை ஓரம் கட்டிய பாலசந்தரை ஓரம் கட்ட பாரதிராஜா வந்தார். புட்டண்ணா கனகலின் உதவியாளர், அவர் ப.நீலகண்டனின் உதவியாளர். நீலகண்டனின் உதவியாளரான ஏ.ஜகந்நாதனுடனும் பாரதிராஜா பணியாற்றி இருக்கிறார். எனக்குத் தெரிந்து பாரதிராஜாவின் பள்ளியிலிருந்து

வெளிவந்த உதவியாளர்கள் போல ஏகப்பட்ட இயக்குநர்கள் வேறு யாருக்கும் உருவாகவில்லை என்று நினைக்கிறேன். பி.வி.பாலகுரு, பாக்கியராஜ், மணிவண்ணன், மனோபாலா, பொன்வண்ணன், சீமான், பாக்கியராஜ் அவரைத் தொடர்ந்து பாண்டியராஜன், பார்த்திபன், விக்ரமன் என்று நிறையப்பேர். அவ்வளவு பேருமே அவரவர் பங்குக்கு நல்ல படங்களைத் தந்திருக்கிறார்கள். பாக்கியராஜ், பாண்டியராஜன், பார்த்திபன், விக்ரமன் மூன்று பேரும் சூப்பர்ஹிட் தந்தவர்கள். விக்ரமனின் உதவியாளரான கே.எஸ். ரவிக்குமார் 'புரியாத புதிர்' என்று தன் கணக்கைத் தொடங்கியவர் ரஜினி, கமல் இருவரையும் வைத்து பல ஹிட் படங்களைக் கொடுத்தவர். லிங்குசாமி 'ஆனந்தம்', 'ரன்', 'பையா', 'சண்டைக்கோழி' என்று கணிசமான ஹிட் கொடுத்திருக்கிறார். 'அஞ் சான்' படம்கூட இப்போது பார்க்கிறபோது நன்றாகவே இருக்கிறது. இதுவே அந்தக் காலமாக இருந்தால் செகண்ட் ரன் வந்து நன்றாக ஓடும். இப்போதுள்ள சூழலில் ஒருமுறை, ஒரு வாரம் ஓடினாலே போதும் என்கிற நிலை.

மணி ரத்னம் உதவியாளராக இருந்து அழகம்பெருமாள் 'டும்டும்டும்' படத்தில் தனது உச்சத்தைத் தொட்டார். பாலாஜி சக்திவேல், ஷங்கரிடமிருந்து வந்தவர்.



என்றாலும் ஷங்கரின் பாதிப்பு இல்லாத புதிய விஷயங்களைக் கையிலெடுத்துப் பிரமாதமான படங்கள் தந்தவர். பாரதிராஜாவிலிருந்து இவ்வளவு பேர் வந்தது போல, இன்னும் சில இயக்குநர்களின் வாழை நிழலில் இருந்து நிறையப்பேர் வந்திருக்கிறார்கள். ஆனால் கே.எஸ்.கோபாலகிருஷ்ணன், முக்தா சீனிவாசன் போன்ற ஆலமர நிழலிலிருந்து யாரும் வந்ததில்லை என்றே நினைக்கிறேன். எல்.வி.பிரசாத், டி.ஆர். ராமண்ணா போன்றவர்கள், தங்கள் உதவியாளர்களான ஸ்ரீகாந்த், கனக ஷண்முகம் போன்றவர்களை 'இதய கமலம்', 'நீ' போன்ற படங்களை அவர்களாகவே தந்து இயக்க வைத்துள்ளார்கள். ஸ்ரீதர் என்.சி. சக்கரவர்த்தியிடம் தந்து 'உத்தரவின்றி உள்ளே வா' படத்தை இயக்க வைத்தார். அவரும் நன்றாகவே செய்திருந்தார். ஆனால் இவர்கள் பின்னாட்களில் சோபிக்கவில்லை. அதிகம் படங்களும் அவர்களுக்குக் கிடைக்க வில்லை.

எனது அண்ணனிடமிருந்து சினிமா எனக்கு வந்து சேர்ந்ததாக, அவனது சினிமா வாரிசாக என்னை நினைத்துக்கொள்வேன். 'யார் பையன்?, 'வணங்காமுடி' போன்ற படங்கள் எங்கே எப்போது திரையிட்டாலும் அவனைப் பார்க்க முடியும். என் நண்பர்கள்கூடச் சொல்லுவார்கள், "பாத்து, 'தம்' அடிலே யார் பையனோ இல்லை, உங்கப்பா பையன்தான் வந்திருக்கப் போறாரு" என்று. சுத்த சல்லிப்பயலுக அவ்வளவு பேரும். எல்லாம் சினிமாக் கொட்டகைலதான். தெருவுக்கோ வீட்டுக்கோ வந்துட்டா, சத்தம் மூச் காட்ட மாட்டாங்க. சினிமா தியேட்டர் என்பது அவ்வளவு பெரிய சுதந்திரத்தோட மனசைக் கொட்டும் ஒரு மேடை, அப்போது.

பழைய காலமென்றாலும் சரி, இப்போ தென்றாலும் சரி. ஒவ்வொரு இயக்குநர் களிடமிருந்தும் புதுப் புது இயக்குநர்கள் வந்துகொண்டேதான் இருக்கிறார்கள், இருப்பார்கள். சில இயக்குநர்கள் வாழை நிழலாக இருப்பார்கள். சிலர் ஆல நிழல்.

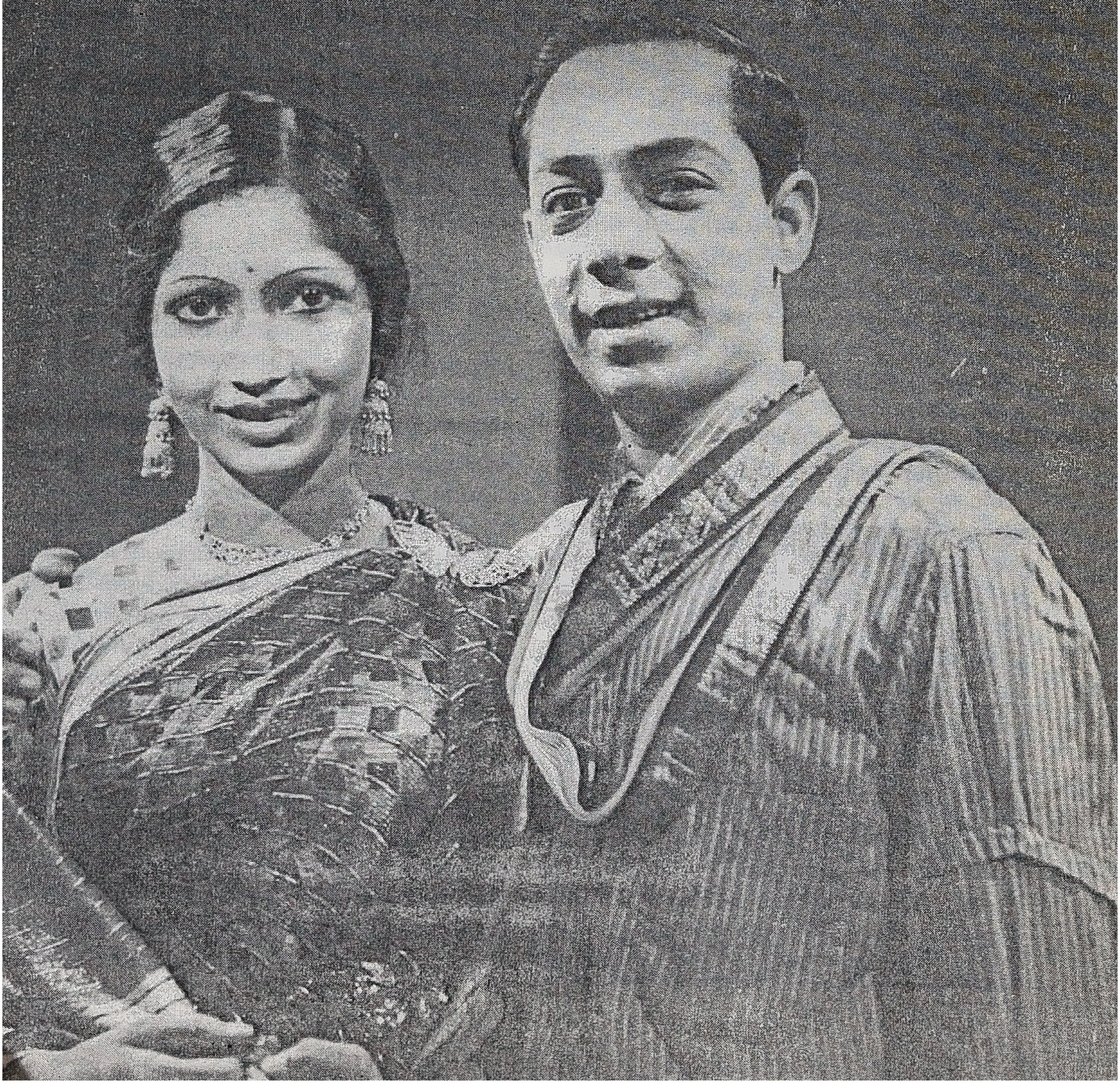
ரசிகை பார்வை

பா.ஜீவசுந்தரி

பிராண்டின் பெயரால் அறியப்பட்ட நாயகி

லக்ஸ் பத்மா

'நானங்கே வருவேனோ இவர் தானங்கே வருவாரோ...' என்று பாடியபடியே நடனம் ஆடிக்கொண்டு 'சபாபதி' திரைப்படத்தில் தோன்றும் ஆர்.பத்மா அந்தக் கால லக்ஸ் சோப் அழகியாகக் கருதப்பட்டவர். சந்தேகமில்லாமல் அழகிதான். மெல்லிய உடல்வாகுடன், பளிச்சென்ற சிரிப்புடன், குழந்தைத்தனம் மிக்க இனிமையான குரல் வளம் கொண்ட நடிகை.



1940களில் லக்ஸ் சோப் மாடலாக வலம் வந்தவர். திரைப்பட நடிகையாக இருந்தபோதும் இன்று வரை 'லக்ஸ்' பத்மா என்றே அறியப்படுகிறார். இப்போது அவர் இருந்தால் ஏறக்குறைய 100 வயதை எட்டிப் பிடித்திருப்பார். அகில இந்திய அளவில் பல மொழிகளிலும் பிரபல நடிகைகள் பலரும் லக்ஸ் சோப் விளம்பர மாடல்களாக பத்திரிகை விளம்பரங்களில் தோன்றியபோதிலும், இப்படி குறிப்பிட்ட ஒரு சோப்பின் பெயரை அடைமொழியாக்கி அவர்கள் அறியப்படவோ அழைக்கப்படவோ இல்லை. பத்மாவின் சம காலத்தில் நடிக்க வந்தவரான கே.ஆர். செல்லம் கூட இந்நிறுவன விளம்பரப் படங்களில் மாடலாக இருந்தாலும் நடிகையாக மட்டுமே அறியப்பட்டவர். 1940ல் பத்மா 'வாயாடி' படத்தின் மூலம் திரையுலகில் நுழைந்திருந்தாலும் மிக அதிகமான படங்களில் நடிக்கவில்லை. உச்சம் தொட்ட நடிகையாகவும் அவர் அறியப்படவில்லை. ஆனாலும் இப்படி ஒரு நடிகை திரையுலகில் இருந்தார் என்பதை தமிழ்த் திரை ரசிகர்களுக்கும் ஆர்வலர்களுக்கும் நினைவுபடுத்தும் படம் 'சபாபதி'. ஏ.வி.எம். நிறுவனத்தின், ஆரம்பகால பெயரான 'பிரகதி' ஸ்டுடியோ மற்றும் தயாரிப்பு நிறுவனத்தின் வழியாக தயாரிக்கப்பட்டு, 1941ல் வெளியான படம் இது. தயாரிப்பாளர் ஏ.வி.மெய்யப்பனே ஏ.டி.கிருஷ்ணசாமியுடன் இணைந்து இயக்குநர் பணியையும் மிக அழகாகச் செய்திருந்தார்.

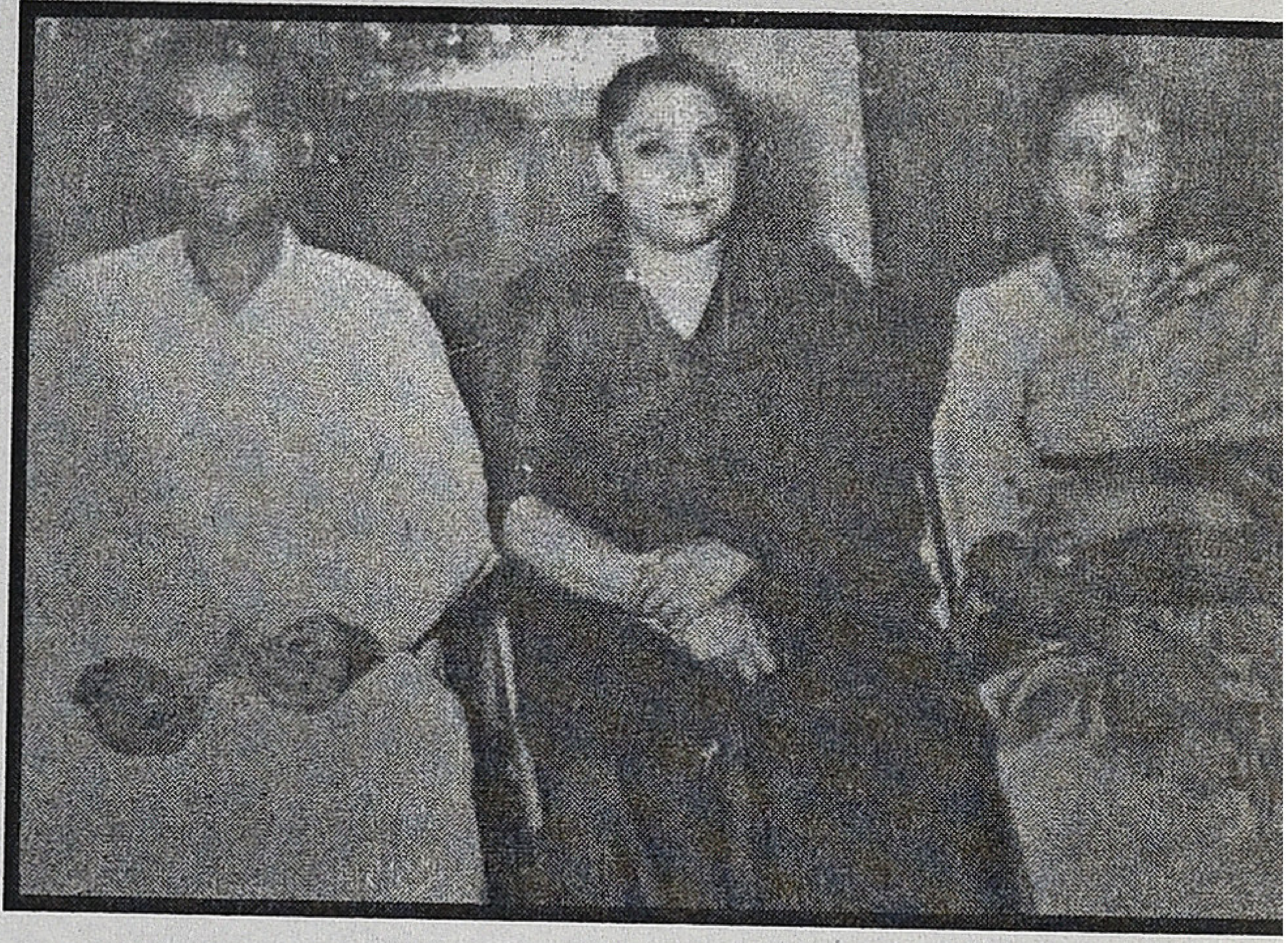
'மனோகரா' நாடகத்தின் வழியாக ஆக்ரோஷமான கதாநாயகன் மனோகரனைத் தன் எழுத்தில் உருவாக்கிய பம்மல் சம்பந்த முதலியார், திகட்டத் திகட்ட நகைச்சுவை ததும்பும் இரு சபாபதி கதாபாத்திரங்களையும் உருவாக்கி உலவ விட்டிருக்கிறார். இவர்கள் மட்டுமல்லாமல், தமிழ் வாத்தியார், அவருடைய மனைவி, வேலைக்காரப் பெண், வைத்தியர் என பல கதாபாத்திரங்கள் உறுத்தலற்ற நகைச்சுவையை வழங்கியிருப்பார்கள்.

அந்தக் காலச் சென்னையையும் மக்களின் வாழ்க்கை முறையையும், கூடவே

வசதி படைத்தவர்களின் வாழ்வையும் கண்ணாடியாகப் பிரதிபலிக்கும் படம். பெண்களுக்குக் கல்வி மறுக்கப்பட்டு வந்த அக்காலகட்டத்திலும், வாய்ப்பும் வசதியும் இருந்தால் பெண்கள் கல்வியை மனமுவந்து ஏற்று சாதனை படைப்பார்கள் என்பதையும் சூசகமாக இப்படம் முன்வைக்கிறது. கதாநாயகன் சபாபதி, பள்ளிக்கல்வியை முடிக்க முடியாமல் பள்ளி இறுதியாண்டில் தொடர்ந்து ஒரே வகுப்பில் ஃபெயிலாகும் நிலையில், கதாநாயகி சிவகாமு செங்கல்பட்டில் வசிப்பவளாக இருந்தாலும் பள்ளிக்கல்வியை முடித்து கல்லூரிக்குள் நுழையும் நிலையில் இருப்பவள். அத்துடன் ஆடல், பாடல் போன்ற கலைகளிலும் ஆர்வமும் ஈடுபாடும் கொண்டவள். தேவரடியார்களுக்கு மட்டுமே வாய்ப்பாக இருந்த இந்தக் கலைகளைப் பிற சமூகத்துப் பெண்கள் கற்றுக் கொள்ள நேரும்போது எதிர்கொள்ளும் சொல்லாடல்களே அதை உறுதி செய்கின்றன. 'தேவிடியாக் கச்சேரி'யாகவே அவை அக்காலகட்டத்தில் அங்கீகரிக்கப்படிருந்ததை மறுப்பதற்கில்லை.

பள்ளி விழாவில் கலெக்டர் முன்னிலையில் ஆடுவதற்காகப் பயிற்சி செய்து கொண்டிருக்கும் நடனத்தை, வருங்கால மாமியாரின் முன்னிலையில் மேற்குறிப்பிட்ட பாடலுடன் ஆடிக் காண்பிக்கும் காட்சியில்தான் 'சபாபதி' படத்தில் அறிமுகமாகிறார் பத்மா. வழக்கமான சினிமா நாட்டியமாக இல்லாமல், அதே

நேரத்தில் பாரம்பரியமான ஆட்டமும் இல்லாமல் இருக்கும் ஆடல் பற்றி, நாட்டிய நட்சத்திரமான நடிகை ஷோபனா தன் ஆய்வில் குறிப்பிட்டு எழுதுகிறார். பிரபல நட்டுவனார்களில் ஒருவரான முத்துசாமி பிள்ளை, மீனாட்சி சுந்தரம் பிள்ளையிடம் பயிற்சி பெற்று வந்த காலத்தில் அவருடைய உதவியுடன் அமைக்கப்பட்ட நடனக்காட்சி அது. ஆரம்பகால சினிமா நடன அமைப்பு என்பதால் ஒருவித அமெச்சூர் தன்மையுடன் கற்றுக்குட்டியாக அந்த நடனக்காட்சி அமைந்திருந்ததாகக் குறிப்பிடுகிறார்.



திருமணத்துக்குப் பின்னும், பள்ளித் தேர்வில் தேர்ச்சி பெற்ற பின்னரே, கணவன் மனைவி உறவில் ஈடுபட வேண்டும் என்ற தந்தையின் பிடிவாதத்துக்கும் கறார்த்தன்மைக்கும் பின் சபாபதியின் அலப்பரைகளுக்கு ஈடு கொடுக்கும் சிவகாமு, தன் கணவனின் கல்விக்கும் அவன் தேர்ச்சி பெறுவதற்கும் உதவி ஒத்தாசையாக இருக்கிறாள். தான் தேர்ச்சி பெற்றிருந்தாலும், கணவனும் கல்லூரியில் சேர வேண்டும் என்பதால், சிவகாமியின் கல்லூரி நுழைவும் ஒத்தி வைக்கப்படுகிறது. கணவன் மனைவி இருவருமே கல்லூரிக்குச் செல்லவிருப்பதான வசனங்களுடன் படம் நிறைவடைகிறது. வேலைக்காரப் பெண் குண்டுமுத்துவும் வேலைக்கார சபாபதிக்கு மனைவியாகி, அவனை எழுத்தறிவு பெற வைக்கிறாள்.

இரு கதாபாத்திரங்களுமே தங்கள் கணவன் மார்களைவிட புத்தி சாதுர்யம் மிக்கவர் களாக இருந்தபோதிலும், கணவனின் பாதார விந்தங்களே சரண் என்று தஞ்சமடை பவர்களாகவும் இருக்கிறார்கள். பின் அக் காலகட்டத்தில் பெண்களுக்கு வேறு கதி ஏது? அப்படித்தானே வார்க்கப்பட்டிருக்கிறார்கள் அவர்கள்.

கதாபாத்திரங்களின் வழியேதான் நடிகை களும் அறியப்படுகிறார்கள் என்பதற்கு லக்ஸ் பத்மா நல்ல உதாரணம். 1942 ல் வெளியான 'என் மனைவி' படத்தில் வேலைக்காரி ஸ்வாதியாக, படிப்பறிவற்ற கிராமத்துப் பெண் வேடமேற்று நடித்திருப்பார். சேத்துப்பட்டில் உள்ள வக்கீல் சுந்தரமய்யர் வீட்டில் வேலை செய்தாலும், கோடம்பாக்கம் வைத்தியர் வீட்டில் வேலை செய்யும் தன் ஊர்க்காரியான தோழியைச் சந்திப்பதற்காக வரும்போது, பட்டணத்துப் பெண் போல அலங்காரம் செய்து கொண்டு வரும் காட்சியைக் குறிப்பிட்டுச் சொல்ல வேண்டும்.

தான் வேலை செய்யும் வீட்டு எஜமானியம் மாள் பரிசாகக் கொடுத்த நைலான் சேலை, குதி உயர்ந்த செருப்பு, சடையில் வைத்துப் பின்னிய குஞ்சலம், காது, கழுத்து, கைகளில் கவரிங் நகைகள், போனால் போகிறதென்று மூக்குக்கு மட்டும் வாங்கிக் கொடுத்த பவுன் மூக்குத்தி, பற்றாக்குறைக்கு வெயில் நேரத்துக் குடை, கையில் சுழற்றியபடி ஒரு கைப்பை என்று பந்தாவாக அவர் வரும் காட்சி, அந்த எளிய கிராமத்துப் பெண் ணுக்குள் பட்டணக்கரை வாசத்துடன் உடை உடுத்திக் கொள்ள வேண்டுமென்ற தீராத காதல் வெளிப்படுவதுடன், தன் தோழியிடம் அதையெல்லாம் காண்பித்துப் பெருமையடித்துக் கொள்ள வேண்டுமென்ற ஆவலும் மேலெழும்பி நிற்கும்.

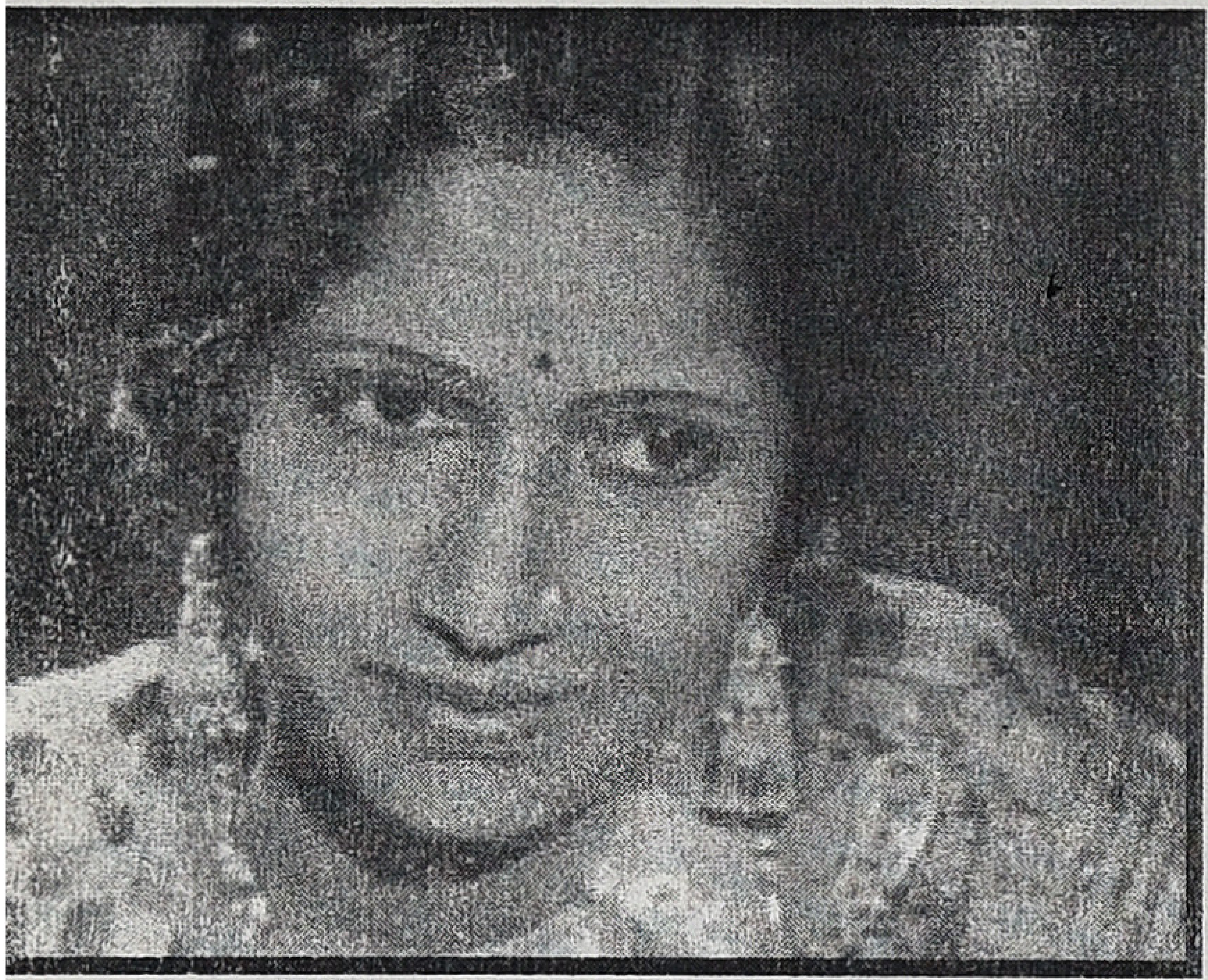
தோழி வேலை செய்யும் வீட்டின் எஜ மானியம்மாள், வீட்டில் இல்லாத நேரம் பார்த்து தோழியைப் பார்க்க வந்து, அவளிடம் மாட்டிக் கொள்வதும், எந்தப் பெண்ணையும் சந்தேகக் கண்ணுடன் பார்க்கும் அந்த வீட்டு எஜமானி இவளையும் சந்தேகித்து

மிரட்டி உருட்டுவதுமாகப் படம் நெடுக நகைச்சுவைதான்.

இவ்வளவு அலங்காரத்துடன் தோழியைப் பார்க்க வந்தாலும், தான் வேலை செய்யும் வீட்டில் இருக்கும் நேரம் ரவிக்கை கூட அணிந்து கொள்ளாமல், மாட்டுக் கொட்டிலை சுத்தம் செய்தவாறே அவர் பாடும் பாடும் கூடுதல் சுவாரஸ்யம் அளிப்பது. சென்னைப் பட்டணத்தின் சிறப்புகளான மெரீனா கடற்கரை, மாலை நேரங்களில் அங்கு காற்று வாங்குவதற்குக் கூடும் கூட்டம், கடற்கரையில் கம்பத்தில் கட்டப்பட்டிருக்கும் ஒலிபெருக்கி, வானில் கடந்து செல்லும் விமானம் அனைத்தையும் பற்றி அவள் இட்டுக் கட்டிப் பாடும், 'பட்டணத்தப் பார்க்கப் பார்க்கப் பசி எடுக்கவும் இல்ல' பாடல் அழகு. பத்மா தன் சொந்தக் குரலிலேயே அந்தப் பாடலைப் பாடியிருப்பார்.

மேற்சொன்ன இரண்டு படங்களுமே இரண்டாம் உலக யுத்த காலத்துப் படங்கள் என்பதால் கச்சா பிலிம் அளவைக் குறைப்பதற்காக, நீளம் குறைவாக எடுக்கப்பட்ட படங்கள். இரு படங்களுமே ஏ.வி.மெய்யப்பச் செட்டியாரின் படங்கள்தான். இரண்டுமே நகைச்சுவைக்குப் பஞ்சமில்லாத படங்கள். 'சபாபதி' படத்தில் பள்ளியில் படிக்கும் தன் கணவனுக்குப் பாடம் சொல்லிக் கொடுக்கும் மனைவி, பாடத்தில் இரண்டாம் உலகப்போர் நடைபெற்ற ஆண்டு எது? என்று கேள்வி எழுப்புவார். கணவர் சபாபதியும், 1939ல் ஆரம்பித்து தற்போது வரை போர் நடைபெற்றுக் கொண்டிருக்கிறது என்று பதில் சொல்லுவார். அத்துடன் தேர்வில் வெற்றி பெற்றதற்காக, நண்பர்களுக்கும் தமிழ் வாத்தியாருக்கும் ஐஸ்க்ரீம் கொண்டு வந்து கொடுக்கச் சொல்லுவார் சபாபதி. வெளிநாட்டிலிருந்து ஐஸ்க்ரீம் தயாரிக்கும் மெஷின் வரவழைத்திருப்பதாகவும் அதில் செய்யப்பட்ட ஐஸ்க்ரீம்தான் என்றும் பெருமையாகக் குறிப்பிடுவார். இரண்டாம் உலகப்போர் காலகட்டத்தில் பெரும்பாலான மக்கள் குண்டுவீச்சு ஆபத்துக்கு பயந்து சென்னையைக் காலி செய்து கொண்டு செங்கல்பட்டுக்குக் குடியேறிய நிலையில், சபாபதி குடும்பம் மிக ஆடம்பர வாழ்க்கையை சென்னையில் வாழ்ந்திருக்கிறது. திரைப்படங்களின் வழியாக பல செய்திகளைச் சொல்லிச் செல்கிறது வரலாறு.

'என் மனைவி' தேவதாசிப் பெண்களின் வாழ்க்கை முறை பற்றி மிகத் தெளிவாகச் சொல்லும் படமும் கூட. அதற்கு சில ஆண்டுகள் முன்னர்தான் தேவதாசி முறை ஒழிப்பு மசோதா நடைமுறைக்கு வந்தது. அந்த மசோதாவுக்கு எதிராக தேவதாசிப் பெண்களே போர்க்கொடி உயர்த்தினார்கள். அதற்கான பின்னணி அவர்களின் பொருளாதாரம் சார்ந்தது. அவர்களின் வாழ்வும், பொருளாதார இழப்பினால் ஏற்படப்போகும் தொல்லைகளையும் இழப்புகளையும் இப்படத்தின் வசனங்கள் விரிவாகப் பேசிச் செல்லும். தாசித் தொழிலை விட்டு, யாராவது ஒரு வசதியான கனவானுக்கு இரண்டாவது அல்லது மூன்றாவது மனைவியாக, அவனைக் கல்யாணம் கட்டிக்கொண்டு வாழ்க்கையில் செட்டிலாவது பற்றியும், ஒருவனுக்கு மட்டுமே மனைவியாக இருப்பதை விட, வயதும் வாய்ப்பும் இளமையும் இருக்கும்போதே



தாசித்தொழிலில் ஈடுபட்டு, சொத்து சேர்த்துக் கொண்டு நிம்மதியாக இருப்பது பற்றியும் இரு தாசி குலப் பெண்கள் பேசிக் கொள்வதான காட்சிகள் குறிப்பிடப்பட வேண்டியவை. 'என் மனைவி' தமிழ்த் திரை வரலாற்றில் குறிப்பிடப்பட வேண்டிய ஒரு கிளாசிகல் ரகப் படமும் கூட. இப்படமும் அடிக்கடி தொலைக்காட்சிகளில் திரையிடப்படக்கூடிய படம்தான்.

மயிலாப்பூர் போன்ற வசதி வாய்ப்புகள் நிறைந்த நகர்ப்பகுதியிலிருந்து கோடம்பாக்கம் போன்ற கிராமப்புறத்துக்கு வீடு மாற்றிக் கொண்டு வரும் வைத்தியர் சாரங்கபாணி அதற்காகச் சொல்லும் காரணங்கள் சிரிப்பை வரவழைக்கக் கூடியவை. அந்தக் காலச் சென்னை நகரம், ட்ராம் ஓடும் வீதிகள், பூங்காக்களில் கூடும் மக்கள் கூட்டம், சென்னையிலிருந்து திருநீர்மலை நோக்கிச் செல்லும் மண் சாலை, அதில் அவ்வப்போது பயணிக்கும் மோட்டார் கார்கள், மக்களின் பயன்பாட்டில் அதிகம் பங்கு வகித்த ரிக்ஷாக்கள் என எல்லாமே சுவாரசியத்தை ஏற்படுத்தக் கூடியவை.

இப்படத்தில் இரண்டு, மூன்று காட்சி களில் மட்டுமே நடித்திருந்தாலும், பத்மா ஏற்றிருந்த வேலைக்காரப்பெண் ஸ்வாதி வேடம், படம் முழுவதும் நினைவூட்டப் பட்டுக்கொண்டேயிருக்கும். 'சபாபதி' படத்தில் ஏற்றிருந்த படித்த, பண்பட்ட, நாகரிகமான, வசதியான வீட்டுப்பெண் சிவகாமி பாத்திரத்தும் இந்தப் படத்தின் வேலைக்காரப்பெண் பாத்திரத்துக்கும் இடையே ஏராளம் வித்தியாசங்கள்.

இவை தவிர 'ஆயிரம் தலை வாங்கி அபூர்வ சிந்தாமணி' படத்திலும் ஒரு சில காட்சிகளில் நடித்திருப்பார். இப்படத்தில், காட்சிக்குக் காட்சி புதிது புதிதாக அழகான பல பெண் பாத்திரங்கள் வந்து போய்க் கொண்டேயிருப்பார்கள். அவர்களில் ஒருவராக மஞ்சள் அழகி என்ற ஒரு பாத்திரம் ஏற்று நடித்திருப்பார் பத்மா.

இசை வேளாளர் குடும்பத்துப் பெண்கள் பலரும் பெரும் திரளாகத் திரைப்படங்களில் நடிக்க வந்தது போலவே பத்மாவும் நடிப்புலகில் நுழைந்தார். இவரது உறவினர்களில் பலரும் திரைப்படங்களில் நடிகைகளாக, நாட்டிய மணிகளாக, பாடகிகளாகப் புகழ் பெற்றார்கள். சிறந்த இரட்டை நாட்டிய மங்கைகளாக அறியப்பட்ட சாயி சுப்புலட்சுமி மற்றும் நடிப்பதற்காக வந்து சில படங்களுக்குப் பின் தன் அபாரமான குரல் வளத்தால் பின்னணிப் பாடகியாக மாறிய பி.ஏ.பெரியநாயகி போன்ற வர்கள் பத்மாவின் நெருங்கிய உறவினர்கள். கலைவாணர் என்.எஸ்.கிருஷ்ணன் டி.ஏ. மதுரம் குடும்பத்தாருடனும் பத்மா நெருங்கிய நட்பு கொண்டிருந்தாக அறிய முடிகிறது. நடிகர் சங்கத்தில் உறுப்பினராக பங்கு வகித்ததுடன், கலைவாணர் மதுரம் தம்பதியருடன் இணைந்து சங்கத்தின் பல பணிகளிலும் ஈடுபட்டிருக்கிறார்.

1940களில் நடிக்கத் தொடங்கிய பத்மா, 51வரை 10 அல்லது 15 படங்களில் மட்டுமே நடித்தார். வாயாடி *(1940)*, சபாபதி *(1941)*, என் மனைவி *(1942)*, பிரபாவதி *(1944)*, ஆயிரம் தலைவாங்கி அபூர்வ சிந்தாமணி *(1947)*, குண்டலகேசி *(1947)*, மாரியம்மன் *(1948)*, நவீன வள்ளி *(1948)*, கீதகாந்தி *(1949)*, தேவமனோகரி *(1951)* குறிப்பிடத்தக்க படங்கள். ஆனால், எனக்கு பார்ப்பதற்கு கிடைத்தவை மேலே குறிப்பிட்ட மூன்று படங்கள் மட்டுமே.

Owned & Published by: V.M.S. Subagunarajan, Published from 16/25, Ramaniyam Anantha Kuteer, IInd Seaward Road, Valmiki Nagar, Thiruvanmiyur, Chennai 600 041. Ph: 044 4202 0386, Printed by S. Rajan at Barani Offset Printers, 77, Venkatathiri Street, Kosapet, Chennai 600 012.
Editor: V.M.S. Subagunarajan

கயல் கவின் புக்ஸ் நூல் பட்டியல்

- கார்டூணாயணம் அண்ணா கார்டூன்கள் - எம்.எஸ்.எஸ்.பாண்டியன், சுபகுணராஜன், ட்ராஸ்கி மருது
- திராவிட சினிமா - பாவேந்தன், சுபகுணராஜன்
- கருப்பு சிகப்பு இதழியல் - பாவேந்தன்
- திராவிட நாட்டுக் கல்வி வரலாறு - திராவிடப் பித்தன்/ பாவேந்தன்
- சொல்வலை வேட்டுவன் - பா.ரா. சுப்ரமணியன்
- நவீன பௌத்த மறுமலர்ச்சி இயக்கம் - ஸ்டாலின் ராஜாங்கம்
- தீராத் தியாகம் - ஸ்டாலின் ராஜாங்கம்
- நிழல் முற்றத்து நினைவுகள் - பெருமாள் முருகன்
- ஆசை முகங்கள் - சி.மோகன்
- விடுபூக்கள் - தொ.பரமசிவன்
- சாம்பல் வானத்தில் மறையும் பைரவர் - இளங்கோ
- வேட்டைத் தோப்பு - கருணாகரன்
- கதாநாயகனின் மரணம் - ராஜன் குறை
- பறவைகளும் சிறகுகளும் - பாஸ்கர் சக்தி
- ஆயுதப் போராட்டத்தால் உலகை வெல்ல முடியாது - எஸ்.என்.நாகராஜன்
- ஆகவே கொலை புரிக ஜெயமோகன்
- கன்னி நிலம் - ஜெயமோகன்
- நமது கைகளில் - ஜெயமோகன்
- எழுதியவனைக் கண்டுபிடித்தல் - ஜெயமோகன்
- விதி சமைப்பவர்கள் - ஜெயமோகன்
- சுவரொட்டி - கலாப்ரியா
- பரதேசம் போன தமிழர்களின் பரிதாபப் பாடல்கள் - பெ.முத்துலிங்கம்
- தமிழ் மொழிக்கு நாடில்லை - அ. முத்துலிங்கம்
- சூரியனைச் சுற்றுகிறது பூமி - எஸ். ராமகிருஷ்ணன்
- சிந்துபாத்தின் மனைவி - எஸ்.ராமகிருஷ்ணன்
- சிறுவெளி வியாபாரியின் ஒரு வழிப் பயணம் - நா. ஜெயபாஸ்கரன்
- கங்கோத்ரி - விக்ரமாதித்யன்
- கவிதை ரசனை - விக்ரமாதித்யன்
- மதுரைக் காஞ்சி - சாமுவேல் சுதானந்தா
- முல்லைப் பாட்டு - சாமுவேல் சுதானந்தா
- ஆப்பிள் தேசம் - ஞாநி
- பாதகம் செய்வோரைக் கண்டால் - ஞாநி
- மின்னுவும் அம்மாவும் - ப்ரியா தம்பி
- நீளும் கனவு - கவின் மலர்
- தமிழ்த் திரை - சேரலாதன்
- ஓம் சக்தி ஓம் பராசக்தி - லஷ்மி மணிவண்ணன்
- இறந்தவளுக்குத் திருமணம் - சீனச் சிறுகதைகள் ஜெயந்தி சங்கர்
- கோடாவுக்காக காத்திருத்தல்
- சாதீய சினிமாவும் கலாச்சார சினிமாவும் - சுபகுணராஜன்
- மானுட யத்தனம் - ராஜன் குறை
- ரசிகையின் பார்வை - ஜீவசுந்தரி
- விளம்பர யுகத்தில் - தி.சிகாமணி
- அகம் புறம் 1
- அகம் புறம் 2
- அவதாரம் திரைக்கதையும் ஆக்கமும் - நாசர்

KAATCHIPPIZHAI Tamil Monthly November 2016 | RNI No.TNTAM/2013/48864 | TNTAM 20847-23.10.2012
Postal Retgistration No.TN/CC(S)DN/464/13-15 | Date of Published 28.10.2016